UNIVERSITY OF MINN
RECEIVED
JAN 16 '53
LIBRARY

DAS KUNSTWERK

1952 · HEFT 4

DAS KUNSTWERK
Schriftleitung: Leopold Zahn
Heft 4 · 1952

Inhalt

Werner Haftmann: Marino Marini 3
Conrad Westpfahl: Plastik als Raumwesen 17
Kurt Gerstenberg: Saumells, Ein Katalanischer Bildhauer 19
Salvatore Quasimodo 20
Zwiesprache auf einem Etruskersarkophag 22
Rudolf Borchardt: Die Freiplastik des Giovanni Pisano 32
Hans Maria Wingler: Mensch und Roß 39
Marcelle Hermann: Von den Schätzen im Alaoui-Museum des Bardo in Tunis 42
Alexandre Alexandre: Buffet und sozialer Realismus 45
Imre Reiner 47
Kunst in Büchern und Bücher über Kunst · Aus dem Notizbuch der Redaktion · Ausstellungen 48

Farbtafeln: Marino Marini, Pferd und Reiter (Aquarelle)
Umschlag: Marino Marini, Pferd und Reiter
Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino
Papier: Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinr. Schoeller GmbH, Düren
Druck des Heftes: Belserdruck, Stuttgart
Vor Einsendung von Manuskripten bitten wir das Einverständnis der Schriftleitung einzuholen

Das nächste Heft, Heft 5 · 1952 ist dem Thema

DIE FRÜHVOLLENDETEN

gewidmet. Dieses Heft vereinigt eine Reihe frühvollendeter Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, Osteuropa und Schweden. Umflossen vom Zauber der Jugend gehören Maler wie Macke, Marc und Modigliani zu den schönsten und ergreifendsten Gestalten der modernen Kunst.

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · SECHSTES JAHR

HEFT 4 1952

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der

Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

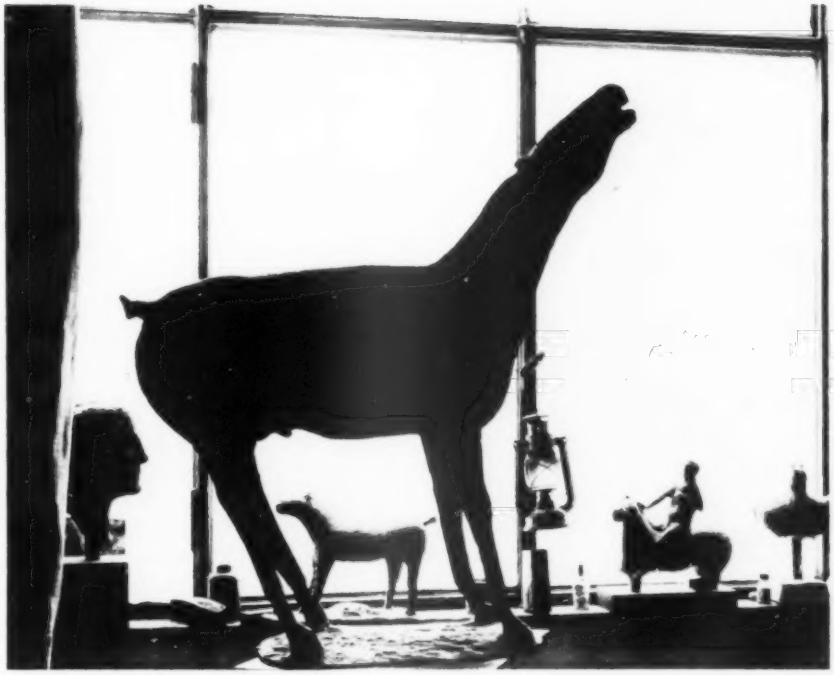
GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART

MARINO MARINI

D
te
br
m
w
ge
de
a
M
de
le
tr
c



ATELIERFENSTER BEI MARINI
Foto: Herbert List

WERNER HAFTMANN

MARINO MARINI

Die große Marini-Ausstellung, die im vergangenen Winter in Hannover, Hamburg und München gezeigt wurde, brachte uns Deutschen die erste wirkliche Begegnung mit dem originalen Werk Marino Marinis. Die Wirkung war ein tiefes Erstaunen. Mit Staunen ist immer eine gewisse Fassungslosigkeit verbunden, der »choc« vor dem, was unerwartet, unvorbereitet, – auch illegitim – auftaucht. Alles das ist bei Marini zu finden.

Marini hält sich nicht in den Ordnungspunkten, in denen wir glaubten, daß sich moderne Bildhauerei dialektisch bewegt und voranschreitet. Er hat gar nichts zu tun mit jener Linie von Bildhauerei, die sich mit Brancusi anlegte und zu Arp und Pevsner, schließlich zu Bill und Calder oder in Deutschland zu Hartung und Uhlmann führte, kurz – zur sogenannten »konkreten Kunst«, die heute die Bildhauerei aller Länder bewegt. Marini macht nicht diese »konkreten Dinge«, die in sich selbständig als reine Formfugen existieren, er macht Figuren, mit einer hohen menschlichen, ja symbolischen Gleichniskraft. Aber ebensowenig hält er sich in der Linie, die auf der französischen Seite von Maillol, auf der deutschen Seite von Hans von Marées und seinem bildhauerischen Anhang – Hildebrandt, Tuaillon, Gaul – ausging, dann ans Archaische geriet und daraus jene lyrische Statuarik, jenen plastischen Humanismus entwickelte, für den bei uns die Namen von Marcks, Kasper,

Blumenthal stehen oder standen. Und zu jener dritten Linie nun, die aus einem abstrakten Umgang mit der Form das Figurative zurückgewinnt – wie Moore, Laurens, Mataré – oder das Figurative in Richtung auf das Geometrische und Abstrakte hindrängt – wie Archipenko, Scharff oder Adam – findet sich auch keine Beziehung. Es ist schon so: – Marini verwirrt das Gewebe und so kann es uns nicht wundern, wenn unbeschadet seines Weltruhms gerade in Bildhauer-Ateliers aufs Erbittertste um Marini und seine Form gestritten wird.

Dazu kommt ein anderes, allgemeines, den menschlichen Kern unserer Herkunft Berührendes, was jeder bei einiger Sensibilität spüren muß. Unsere Anschauung von Bildhauerei ist zutiefst mit dem Plastizismus des Griechischen verbunden – auch bei Moore oder Laurens oder gar Brancusi. Aus Marini trifft uns nun ein anderer Anruf: – die Legende von einem alten Geschlecht, das noch archaischer als die archaischen Griechen war, ungefüger, maßloser, mythischen Erregungen ausgelieferter, ein anderes Geschlecht als die Griechen. Marinis Bildhauerei wächst wie ein Wurzelstock aus einem uns sehr fremden Volkstum. Nicht, daß sie nun eben italienisch ist und durchaus in die Entwicklung der italienischen Bildhauerei von den Römern über Donatello bis zu Medardo Rossi eingebunden ist, sie ist noch etwas anderes – sie ist etruskisch. Bei Marini reicht das Mittelmeerische in jene ferne, urtümliche Schicht zurück, aus der aus Ausgeliefertsein ans Mythische, aus Angst und einer daraus kommenden halluzinierten, verzweifelten Sinnlichkeit die dunkle Kunst der Etrusker kam. Seine Skulptur gehört in einer weit zurückreichenden Kette des Blutes zu jenem seltsamen, halb magischen, halb naturalistischen Figurengeschlecht, das in den etruskischen Grabhöhlen siedelt. Sie hat jene archaisch-ungefüge Ekstatik der körperlichen Gestik, die auch das Geschlecht an den Wänden der etruskischen Grabkammern schüttelt; sie hat aber auch das Raffinierte und Morbide des Apoll von Veji und schließlich auch jene zauberisch überhöhte Realistik, die uns in den Köpfen der Figuren auf den Tonsarkophagen der Etrusker begegnet. Macht man einmal den Versuch, einen rechten Aufstellungsort für eine der Skulpturen Marinis zu ermitteln, kommt man bald darauf, daß der wirkliche gemäße Ort eine Nische, ein Gewölbe, eine Höhle wäre. Erst in einer engen, geduckten räumlichen Ummantelung gewinnt die akstatische Gestik und die schwellende Fülle der Form das Verzückte und Raummächtige, dies mächtig Sprengende und Sich-Herausreckende.

Wirklich ist Marino Marini auf alter cetrurischer Erde geboren, im toskanischen Pistoja am 27. Februar 1901. Aber man darf nun nicht glauben, daß Marini selbst etwas Rudimentäres, Archaisches und Mystisches hätte. Marini ist ein ganz europäischer Mensch, groß, gutgewachsen, sportlich, fast ein Weltmann. Er ist weit gereist – Frankreich, Deutschland, England, Holland, Griechenland, Österreich, Amerika – und hat jahrelang in Paris und in der Schweiz gelebt. Er hat eine entzückende, sehr gebildete und fröhliche Schweizerin zur Frau – die Marina. Er hat auch einen ganz normalen Ausbildungsgang im Umkreis des italienischen Ottocento-Realismus. Er studierte auf der Akademie in Florenz und ist seit 1940 selbst Professor an der Akademie in Mailand. Alle Erscheinungsformen der modernen Bildhauerei hat er mit den offensten Augen studiert. Es ist also nur seine bildnerische Phantasie, die in der formenden Arbeit sich bis zu jenem fernen Ahnenreich zurückerinnert, die bildhauerische Vision, die das Chtonische der Etrusker heraufbeschwört.

Dazu verhelfen seltsame Träume, ja, ein – bei allem Gegenwärtigen und Weltmännischen – seltsames Ineinandergreifen von Traum und Wirklichkeit. Das hebt Marinis Menschlichkeit aus dem »Normalen« heraus. Davon muß man wohl etwas erzählen. Vor einigen Wochen war Marini in Hamburg. Hier hatte er einen Traum; er nannte ihn »le figlie di Lubecca« – die Töchter Lübecks. Stundenlang erzählte er den Traum, in einem dieser wundervoll trostlosen Keller-Etablissements, die das Hamburger Hafenviertel dem nächtlichen Besucher offenhält. In diesem Traum sah er in einem kleinen, fensterlosen, verriegelten, aber prunkvoll ausgestatteten Zimmer die herrlichen Töchter Lübecks (– figlie di Lubecca –: sagte er), prachtvoll, groß und stark, mit blonden Haaren und einer Haut so weiß wie Schnee (– bianca come la neve –: sagte er). Aber draußen, vor der verschlossenen Tür, standen die Väter, Lübecker Kaufleute. Sie trugen kostbare Pelze und hohe Pelzmützen und hatten große Säcke vor sich, in die sie mit beiden Händen Juwelen schaufelten, die ihnen andere Kaufleute gaben. Sie nämlich verkauften ihre Töchter. Noch weiter draußen aber, vor dem verriegelten

MARINO MARINI, KOPF
Foto: Herbert List

Eingang zu dieser seltsamen Höhlenbörse, in Wind und Kälte stand ein riesiger Hund mit ganz vereistem Schnauzbart und wartete unbeweglich auf Einlaß – »il cane colla barba gelata«. So der Traum, den Marini ganz halluziniert stundenlang beschrieb. *Der Traum hatte Marini.* Auch als der Abend das gewann, was John Steinbeck so unschuldig »Breite und Tiefe« nennt, stieß Marini, der ganz an unserem Gespräch über Inseln und Meer beteiligt war, mich immer wieder an und sagte: »Stai attento, sta sempre fuori lui – il cane colla barba gelata«; – »Sei achtsam, der steht immer noch draußen – der Hund mit dem vereisten Bart.« Zwei Tage später – wenige Stunden, bevor er in den Zug nach Amsterdam steigen sollte – fuhr Marini nach Lübeck, um sich den Ort der Traumhandlung anzusehen. Was daraus wurde, weiß ich nicht, aber es sollte mich nicht wundern, wenn irgendwann einmal der »cane colla barba gelata« unter den Figuren Marinis stehen wird.

Das ist es: – aus diesem Ineinander von Traum und Gegenwärtigkeit kommen die Bilder. Und das, was da heraufwächst, wird durchblutet von dieser verzweifelten Sinnlichkeit, die der Gegenwurf zu jener tiefen Trauer des Lebendigen um sein vom Tod Umstellt-Sein ist, dies Grundgefühl, das auch die Kunst der Etrusker trägt.

Dieser archaische Wurzelgrund des Bilder-Findens beeinflußt auch den Traditionsgrund der Form. Manch einer wird vor Marinis Frauenbildern in der Tektonik der plastischen Volumen an Maillol denken wollen, aber er wird bald begreifen, daß dies Tektonische ältere und auch wieder mythischere Quellen hat – die Holzskulp-

tur der Ägypter, die Tonplastik der Tang-Zeit. Es gibt da einen Satz von Marini: – »Zuerst die große Form auf Anhieb hinstellen und dann langsam, langsam ausarbeiten – wie ein Chinese.« Andererseits erinnert wieder ein gewisses »sfumato« der Außenhaut, das impressionistische Spiel mit der Oberflächenwirkung des Lichts und die Freude am Fragmentarischen an Medardo Rossi, den genauen Gegenspieler Maillols.

Wie erklärt sich diese formale Widersprüchlichkeit? – Bei Bildhauern empfiehlt es sich immer vom Material auszugehen. Da sehen wir, daß Marini weniger »Bildhauer« als »Modelleur« ist. Sein bevorzugtes Material ist Ton und Gips. Von hier aus erschließt sich uns die ungefähre Umwelt, in die ihn sein modellierender Instinkt weist; – ein höchst merkwürdiger, sagen wir einmal »Impressionismus«. Medardo Rossi nannte ich schon, Degas und Renoir ließen sich anschließen. Daraus dies Blitzend-Gegenwärtige, den visuellen Reiz Aufspürende und Auskostende, was Marinis Skulptur jenen geheimen realistischen Charakter verleiht. Geheim insofern, als dies sinnlich Erregte unverzüglich in den verwandelnden Gleichnisraum der mythenträumenden Vorstellung tritt. Dafür sind die Reiter ein Beispiel. Immer hat Marini um dieses Thema herumgeträumt, es zu Bildern verdichtet. Aber dann, Ende 1944, sah er die Reiter leibhaftig auf sich zukommen, die Bauern, die vor der über Italien hinrollenden Feuerwalze der Fronten nach Norden ritten, mit nichts mehr als dem Gefühl noch im Dasein zu sein. Daraus die halluzinierte Gestik, dies Sich-Reckende der Entronnenen. Oder diese schweren Frauen – auch sie überhöhen das Gesehene, das Modell, werden Feldgottheiten, Fruchtbarkeitsgöttinnen, Kultbilder für Pomona, die mit ihren etruskischen Augen fremd zu uns herblicken.

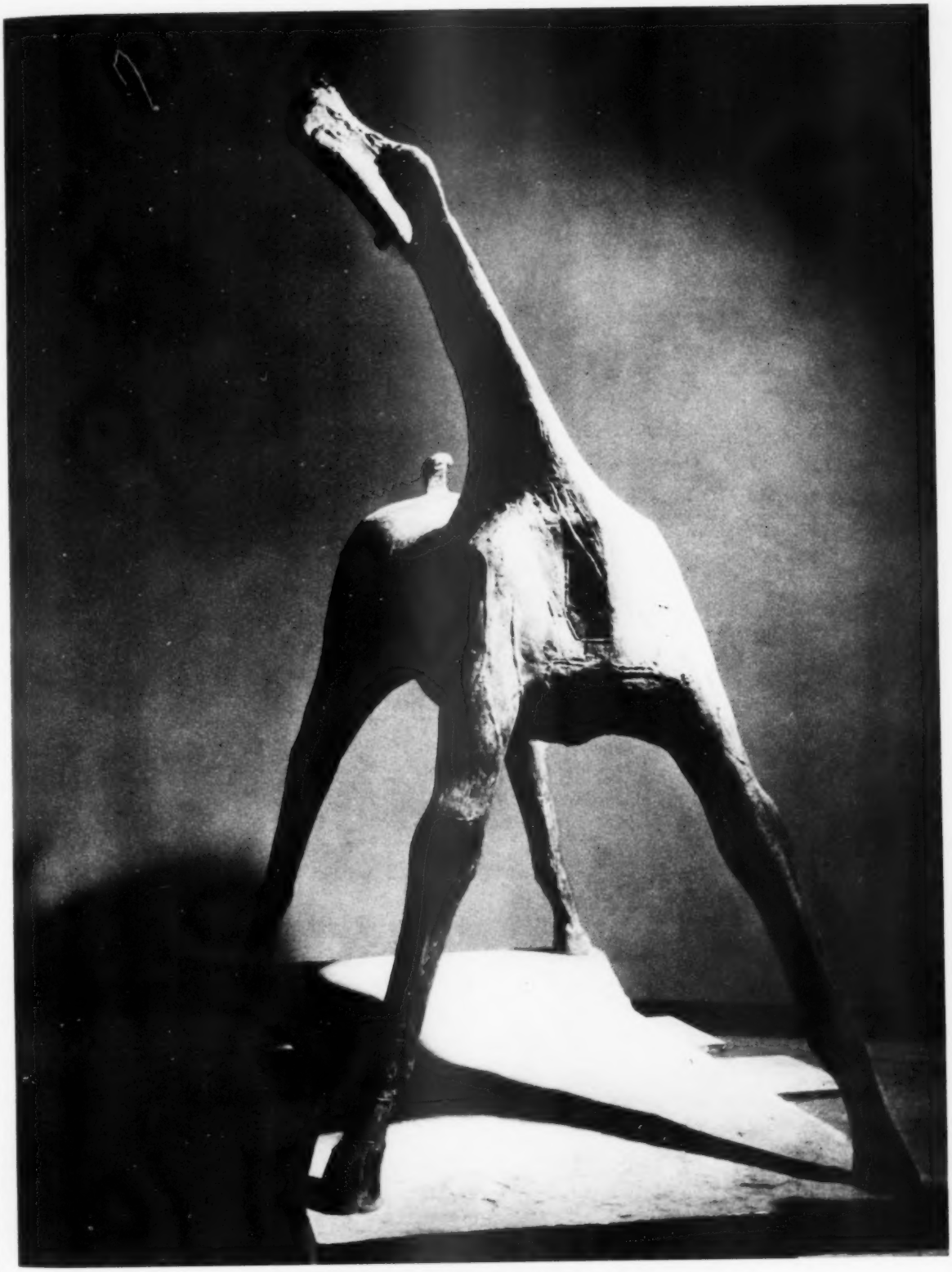
Diese Bilder – aus Visuellem und Traum – aber treten in Erscheinung aus dem abstrakt-formenden Leben des Materials. Das kann man gut an Marinis voluminösen Frauenbildern sehen. Da fällt nach der Freude an der plastischen Fülle sehr bald eine eigentümliche Raffinesse der Oberfläche und die Betonung des Fragmentarischen auf. Daraus spricht ein für den Modelleur Marini sehr bezeichnender Instinkt, der immer wieder den Stoff zeigen möchte, aus dem die Skulptur entsteht, um so den Punkt der Genesis, des Entstehens zu bewahren. Das Figürliche soll nicht als ein dem Stoff willkürlich Auferlegtes erscheinen, es soll aus dem Mutterboden der gestaltlosen Knetmasse in die vorgestellte Gestalt hineinwachsen, wie ein Baum, wie etwas, was aus Amorphen in eine strenge Form hineinwuchert. Die Form drängt mächtig von innen an, wuchert aus Formlosem in die Raum-Gestalt hinein. Marini zeigt und hält das offen, er deckt nichts zu. Er zeigt das Fragmentarische und Rudimentäre seines Rohstoffes, aber auch das Raffinierte und Groteske, das Endformen der Natur annehmen, wenn das Material bis zu ihnen durchwächst. Dieses Offenhalten des Gestaltungsweges macht diesen rapiden Wucherungsvorgang in ganzer Spannweite sichtbar. Die Details verquellen, um dies geile Wachstum der schwellenden Masse sichtbar zu machen. Und wieder bemerken wir in dieser ungeheuerlich anwachsenden Fülle jenes Grundgefühl, das ich die »verzweifelte Sinnlichkeit« nannte.

Aber hier greift nun die enorme bildnerische Intelligenz Marinis ein und zwingt die Gebilde zur Ordnung. Er arbeitet streng mit massiven Formkonstellationen, mit genau gesetzten Fußpunkten, über denen sich die Konstruktion sicher errichtet, mit großen durchgreifenden Bewegungszügen, die die plastischen Volumen zueinander und zum Raum in Beziehung setzen. Man muß den großen Holzreiter von 1949 einmal genau daraufhin ansehen: – gebaut wie ein Haus, die vier Säulen der Beine, darüber die Horizontale des Pferdeleibs, darunter die ausgesparte rechtwinklige Negativform des Raumes. Ihr antwortet die positive rechtwinklig quergestellte Form des Reiters, der seinerseits in ein Quadrat eingeschrieben ist, auf dem die Kugel des Kopfes ruht. Kunst ist auch für Marini immer das Ergebnis rechnerischer Operationen, die eine andrängende fordernde Bildflut in Ordnung bringen. Dazu kommt die äußerste Bestimmtheit im Ausdruck des Funktionellen: – das Schreiten, das Sitzen, das Stürzen. Dies massive und bestimmte Fußfassen des bildhauerischen Dings schafft eine enorme Raummächtigkeit, die ihrerseits den Figuren ihre einsame Daseinsmächtigkeit gibt, ihre außerordentliche Gegenwärtigkeit.

Die Figur Marinis ist also ein genaues Ausgleichsprodukt aus den Sensationen des Gesehenen, dem formsuchenden Leben des Materials und seiner Bändigung durch Rechnerisches und – den alten mythischen Traumbildern, die die Vorstellung dieses Mannes aus etruskischer

MARINO MARINI, DER KÜNSTLER REITET SEIN EIGENES PFERD
(BRONZE, 2,20 x 2,30 m) 1951
Foto: Herbert List

MARINO MARINI, BILDNIS (FARBIGER GIPS) 1943
Foto: Herbert List

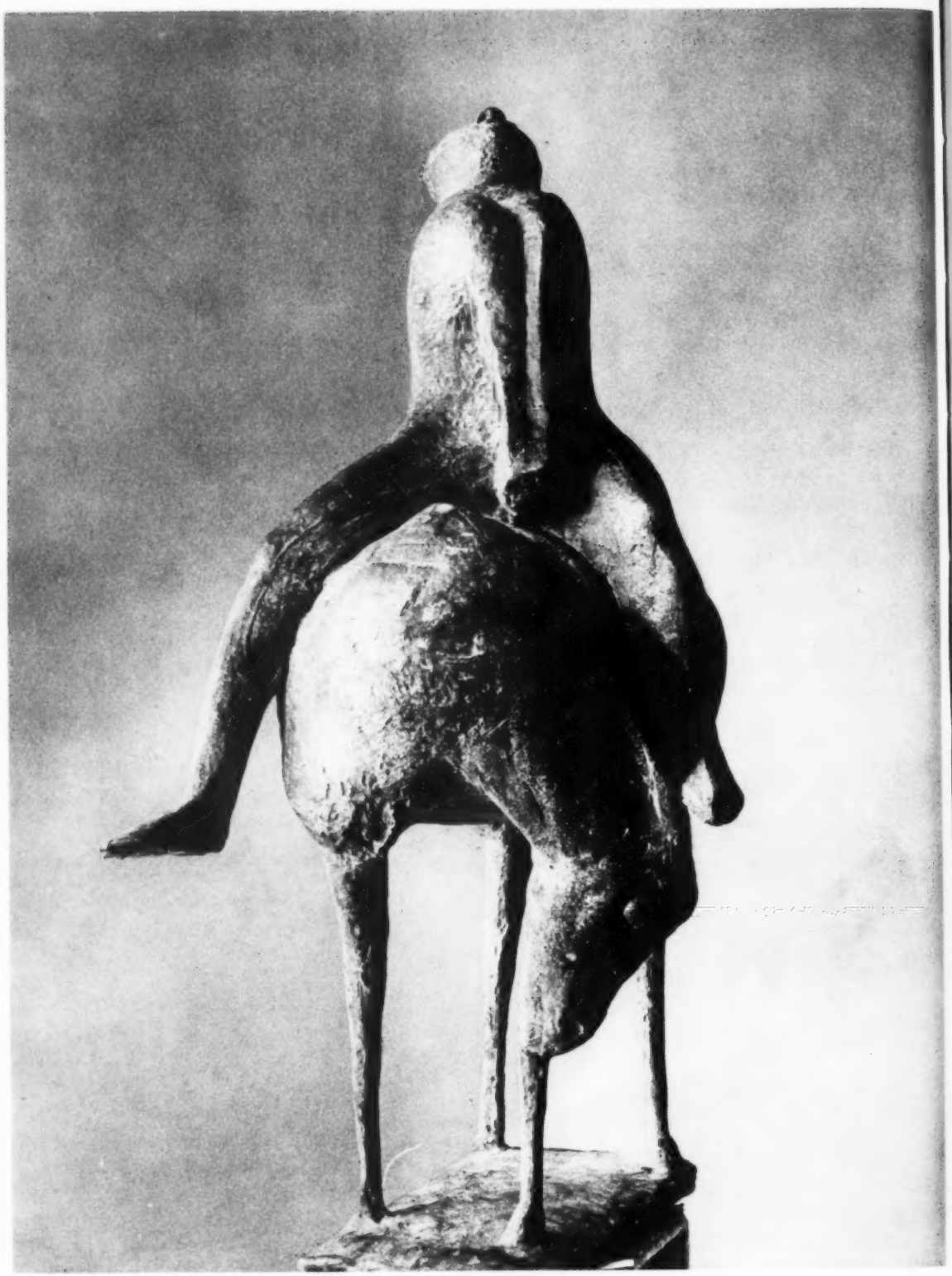


MARINO MARINI, PFERD (BRONZE, 2,20 x 2,30 m) 1951

Foto: Herbert List

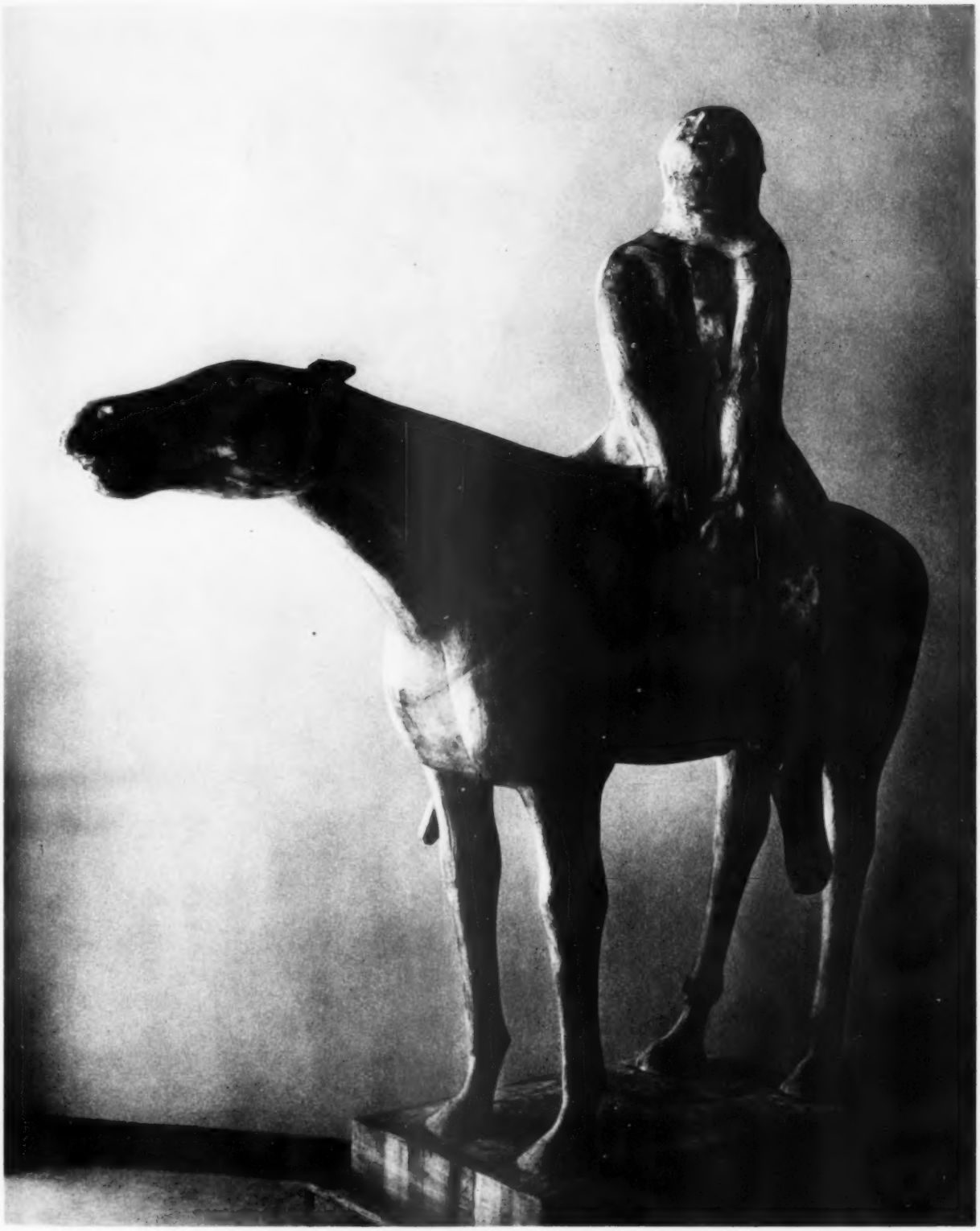
MARINO MARINI, FIGUR (FARBIGER GIPS, 45 cm) 1937
MARINO MARINI, FIGUR 1944
Fotos: Herbert List

MARINO MARINI, GAUCKLER (BRONZE, 1 m) 1944
Foto: Herbert List

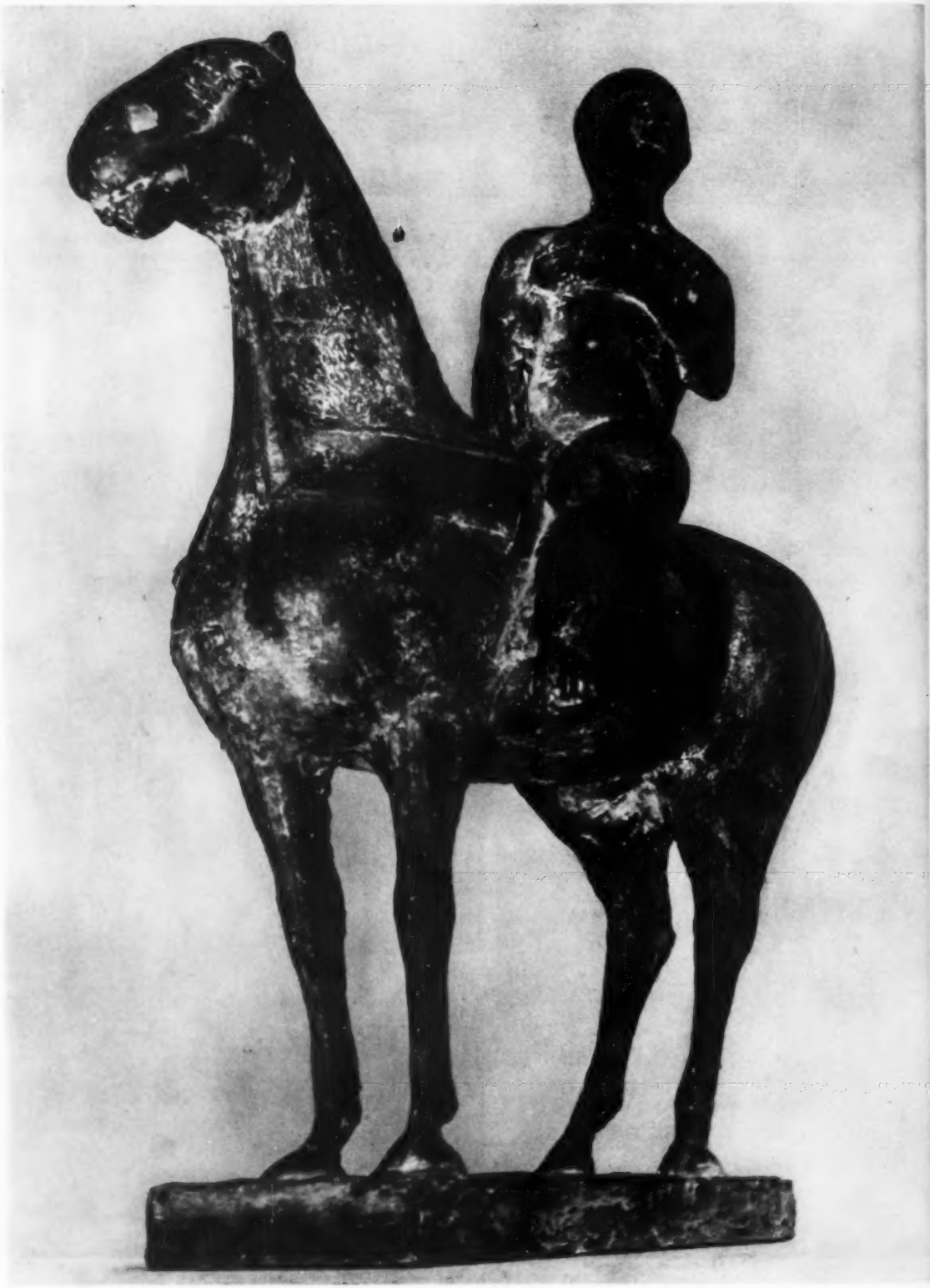


MARINO MARINI, REITER (BRONZE, 1 x 0,7 m) 1947

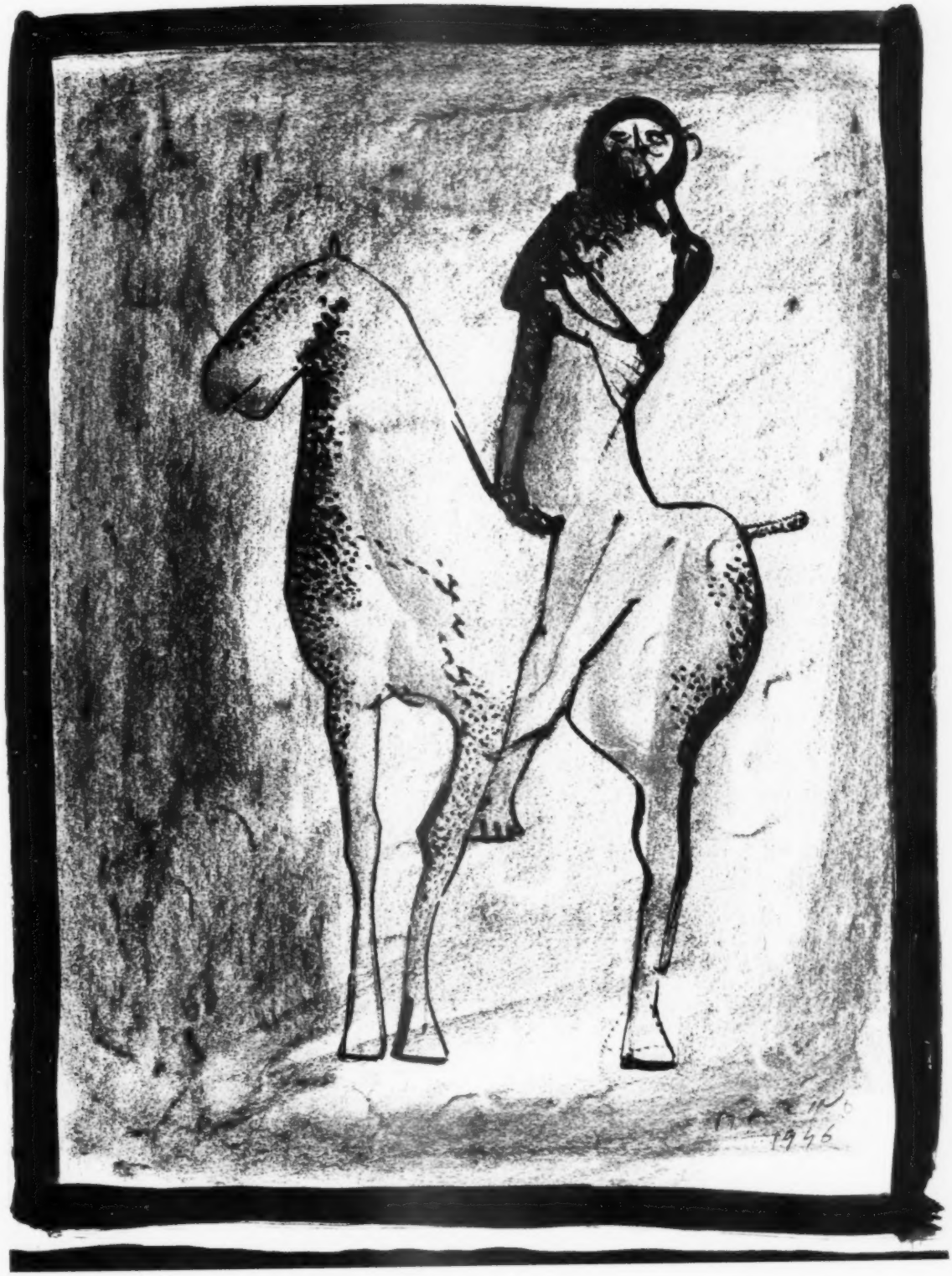
Foto: Herbert List



MARINO MARINI, REITER VERFOLGT DEN FLUG EINES VOGELS
(HOLZ, 1,80 x 1,90 m) 1947
Foto: Herbert List



MARINO MARINI, REITER (BRONZE, 1,10 x 0,97 m) 1945
Foto: Gerhard Schmidt



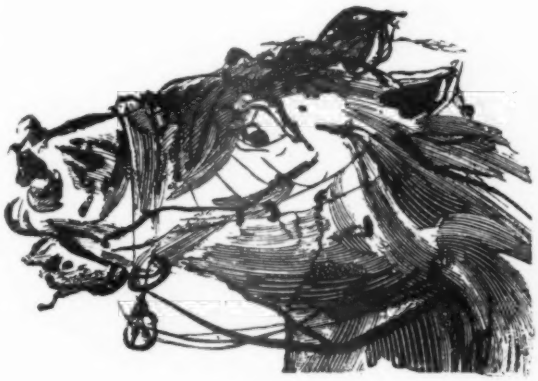
MARINO MARINI

Ras
Wa
lier
noc
ein
did
Zu
auf
ser
Vis
um
din
Sk
Wi
nur
aus
and
sch
Bil
ein
und
ein
nur
fei
Au
Fül
ein
Sic
ver
mä

Rasse beunruhigen. Hat man diesen mehrschichtigen Wachstumsprozeß einmal deutlich eingesehen, so verlieren diese Figuren alles Willkürliche. Dann sieht man noch im gewaltsamsten Stück Skulptur, wie sich die einzelnen Schichten zu einer großartigen Einheit verdichten. Da ist einmal eine bohrende Realistik, das Zupackende eines jägerhaften, dem Reiz des Sichtbaren auflauernden Auges. Aber unverzüglich beginnt sich dieser Anfangsreiz der realistischen oder psychologischen Vision in das abstrakte Leben der formbaren Materie umzusetzen. Das Realistische oder Psychologische verdinglicht sich in einem anonymen, wurzelhaften Stück Skulptur, das manchmal aussieht, als hätten es Wasser, Wind und Erde in Jahrhunderten ausgeschlämmt. Und nun erleben wir wie diese Figuren und Bildnisköpfe, die aus unserem Zeitgenössischen entstanden, in eine große anonyme Ferne rücken, zurücktreten in den alten mythischen Raum, in dem die ganze Vorstellungswelt Marinis Bilder sucht – und zeitlos schauen uns Wesen an aus einem alten menschlichen Geschlecht – halb Mensch und halb Legende – als hätten wir soeben die Tür zu einer jener alten Grabhöhlen aufgestoßen und stünden nun betroffen und nicht ohne Schrecken vor einem feierlichen magischen Bild.

Aus Chtonischem, sagte ich, bricht diese verzweifelte Fülle und Kraft hervor, will ans Licht und reckt sich in einem mächtigen Aufatmen dem Leben entgegen. Dieses Sich-Aufrichten begründet nicht allein die archaisch-verzückte Geste der Reiter, es begründet geradeso die mächtige Schwellkraft der Form. Dies Sich-Aufrichtende begnügt sich keineswegs mit Gestik und Allegorie, es holt das alte mittelmeerische Element des Phallischen unmittelbar heran, setzt Schwellkörper in die Form und provoziert das Wachstum. (Schade, daß verlegene Prüderie darauf drang, den großen Holzreiter seines unverhohlenen Attributes, seines phallus erectus, zu berauben.) In allem geht es darum, die Kraft und Macht des Daseins zu einer plastischen Erscheinung zu bringen, die jede Gewaltsamkeit letztlich in einer höheren Natürlichkeit aufhebt.

Und in all dem ist nichts Hoffnungsloses. Natürlich ist Marini aus seiner alten Rasse keiner dieser schrecklichen Optimisten, die durch Schwung die Trauer unseres Daseins bagatellisieren. Keiner dieser »christlichen Abendländer«, die genüßlerisch die Katastrophenkonstellation ausmalen, um dann mit Allgemeinplätzen und vagen Hinweisen auf Höheres von Trost und Rettung reden zu können. Keiner dieser »Humanisten« mit dem hocherhobenen Haupt des Heroikers (– dahinter dann die Fluchttendenz nach hinten und das Weinerliche). »Strano« – sagte Marini – »sai, oramai tutti i cavallieri me lo cadono« – »Seltsam, weißt du, alle Reiter fallen mir jetzt vom Pferd«. Das ist es: – es ereignet sich an ihm, und er klagt darüber, er will gar nicht, daß alles immer tiefer ins Tragische gerät: – stürzende Reiter; zusammenbrechende. Es ereignet sich an ihm. Aber daraus bemerken wir – welche Kraft aus männlicher Trauer reckt sich in diesen Reitern! Dies letzte männliche Jasagen, das das Zeichen eines festen Glaubens an die Pracht und Macht unseres Existierens in der Welt ist.



IMRE REINER

MARINO MARINI, REITERSTUDIEN

Fotos: Gerhard Schmidt

PLASTIK ALS RAUMWESEN

Über Marini

Die Figuren Marinis überzeugen sofort durch ihre sinnlich andringende Gegenwart. Ihre Regung und Dehnung hat südliche Fülle. Aber die Schwellkraft dieser Gestalten hat eine sonderbare Tendenz. Zwar ist es so, daß die Regung der Körper üppig und pathetisch in den Raum vorstößt, aber dieser vitale Drang wird sogleich zurückgestoßen: alle diese Figuren tragen wie Wundmale die Schraffuren einer aus dem Raum kommenden Gegenbewegung. Die außerordentliche Gestikulationskraft schlägt nicht im Übermaß strömender Sinnlichkeit ins Leere, sie dringt nicht vor, um das Leere zu verdrängen, sondern sie zieht mit der Inständigkeit ihres Schwellens das Leere auf sich. Die Dehnung treibt bis zu einer äußersten Grenze vor, um die Gegenmacht des Begrenzenden aufzuspüren. Die den Gestalten aufgeprägten Risse, Stöße, kalligraphischen Zeichen sind Stigmata solcher Grenzberührung. Die Körper schwellen und der Raum schlägt zurück.

Es ist viel für eine Plastik, wenn der von ihr verdrängte Raum nicht leer wird, erstes Zeichen plastischer Qualität. Es ist mehr, wenn der Raum der vordringenden Plastik antwortet, er nimmt sie so aus der Gefahr ihrer Vereinzelung heraus und stellt mit ihr eine unio mystica her. Daß er aber zurückschlägt, daß er die Schwellende leiden macht, daß er sie, die Volle, würdigt, die Zeichen des Leeren zu tragen, das ist Erhöhung der Plastik zum Raumwesen, eine Vertauschung der Rollen, in der Unendlichkeit Endlichkeit wird. Damit ist die Tendenz der Plastik genannt: sie will das Grenzenlose orten, sie will den Raum als Endlosigkeit bestimmen.

Jede gute Plastik ist im Raum, ist ihm mit der Naht ihrer Oberfläche eingefügt, aber sie erträgt ihn nur, die Kleine den Großen, das Begrenzte das Unbegrenzte, sie lockt ihn nicht aus seiner maßlosen Passivität. Die Theatralik Marinis, der impetus seiner Sinne, die Extraversion des Pathetikers fordert die Stille des Raums zur Antwort heraus.

Der hölzerne Reiter von 49 »mit ausgebreiteten Armen« fordert den Raum. Die Dehnung des Körpers, die Breitung der Arme, die vorwärtsstoßende Horizontale des Pferdeleibes, dieses in alle Himmelsrichtungen ragende Kreuz der Massen reißt die Räumlichkeit in seine Winkel. Die Ausdehnung wird Aussetzung und in das Ausgesetztsein dieser Glieder schlägt der Raum mit scharfen Zügen. Was Schwellkraft war, wird von Schrammen und Rillen verwundeter Leib, was feste Rundung war, wir Kante, Fazette, und was konstruktiver Aufbau war, wird Zeichen, Sinnzeichen des Raumes, der sich mit Körperlichem als Signum seiner gewaltigen Würde schmückt.

Der Reiter kehrt immer wieder. Dem Raumkreuz des Reiters »mit dem ausgebreiteten Armen« folgt 1950 eine bronzene Skizze. Das Pferd wirft Hals und Kopf senkrecht empor, der Reiter fällt schräg zurück, die Arme wedeln im Raum, von ihm zu Stümpfen aufgezehrt. Der so entstehende Wirbel der Gestikulationsarabesken wird abwärts geführt in die weit auseinandergegrätschten Beine des Pferdes. Sie fußen auf einer Bronzeplatte, deren unregelmäßiges Viereck von den vier Hufen gebildet wird. Und plötzlich wird man gewahr, daß der durch Gebärden erregte Raum auf ein Kräfteparallelogramm niedergezogen worden ist, von dem sich nun Reiter und Pferd wie Antennen einer elektrischen Sendestation neu erheben.

Dem Raum werden immer andere Gebärden erfunden. Auch die scheinbar in sich zirkulierenden Fazetten der Porträtköpfe dienen nur ihm. Das Bildnis von Georg Schmidt ist von einem gleitenden Strom von Konturen umflossen, die es wie ein Stück Eis in der Meeresströmung bewegen. Sie schleifen und modellieren die Substanz, bis sie die Akzente der Modulation des unendlichen Raumes angenommen hat.

Strawinskis vorgestreckter Kopf hört den Raum, er löffelt ihn mit den abgestellten Ohren ein, er trinkt ihn in die Faltenzüge seiner erschütterten Masse zurück. Er intoniert den Raum geradezu und gibt ihn wieder aus sich heraus als Schwingungszahl. Das Selbstporträt Marinis hält dem Raum wie ein starres Bollwerk stand. Und in die Starre schreibt der Raum seine Signaturen. Wie Meer und Tang wirft er sich in das Entgegenstehende und zersetzt es im Sinne seiner Wellenbewegung.

Und zu nichts anderem dient die Schwellkraft der Frauen-

leiber. »Susanna« (43) schwillt, füllt den Raum, zieht ihn in ihre rundliche Schwellung ein, verdichtet ihn und entläßt ihn wieder ins Ungeheuere effeminiert. Die Stehende von 48 gleitet in ihn wie Seife, wie Öl, wie Glätte, die man nicht fassen kann. Und, eingedrungen in ihn, spannt sie den Raum mit ihrer Leibeswölbung, bringt ihn zum Kreisen auf ihren Hügeln und zum Wirbeln in ihren Buchten. Der Raum wird erotisches Phänomen.

Die sinnliche Aura dieser Gestalten dient der Versinnlichung des Raumes. Der Gott braucht die Menschen, daß er an ihnen erscheine.

Was also wird aus der unfaßbaren Weite, in die die Figur nur hineingestellt scheint? Wir sehen noch einmal das Raumkreuz des Reiters »mit den ausgebreiteten Armen«: Das fließende Rund der Oberflächenschwellung ist in eine Fazettenfolge verwandelt wie die Oberfläche eines geschliffenen Edelsteines. Die Fazetten sind aneinandergefügt als Ortung sonst unfaßbarer Rundung. Wie Wasserscheiden eines Gebirges laufen die Grate der Höhenzüge an den Fazettenrändern entlang. Das Runde ist also abgeflacht, aber die Grate sind herausgetreten. Die Spiegel der Fazetten selbst hat Marini schwarz und weiß ausgemalt. Und man sieht mit eins: nicht die Figur ist in Fazetten zerlegt, sondern auf ihr hat sich der Raum als ein Fazettenwesen niedergelassen. Wie Saugnäpfe eines Ungeheuers liegen die Fazetten den Regungen des Figürlichen auf. Raum wird Gestalt. Raum ist Synonym für Unendlichkeit. Alle ins Abstrakte strebenden Gebilde der Zeit schönen sich als kosmische Fühlung auf. Aber was ist da »Kosmos«? Die abstrakte Arabeske aufeinander bezogener Figuren, Formen, Linien und Strukturen bildet wohl einen geschlossenen Schwingungskreis, so daß sie für ein Symbol des Kosmischen gelten könnte, als ein Gebilde, das Ganzheit ausdrückt, aber dieses Ganzheitssymbol ist einem neutralen Grunde eingebettet, der unbestimmt nach allen Seiten die Illusion des Unendlichen suggeriert. Das will sagen: gerade da, wo das aktive Gebilde die passiven Gegenkräfte hervorlocken muß, um das Unsichtbare sichtbar zu machen, schwimmt das Gebilde in den euklidischen Raum, in den Scheinraum unserer klassischen Physik zurück: abstrakte Figurationen in einer romantischen Landschaft. Die Unendlichkeit bleibt so unoffenbare, materielle Unendlichkeit, die nur eine Endlichkeit ohne bestimmtes Ende ist. Solche Gebilde – die abstrakte Malerei bringt sie in gleicher Weise wie die abstrakte Plastik hervor – sind pseudoreligiöser Natur: sie imitieren Meditation, statt sie zu leisten.

Die Figuren Marinis mit ihren scheinbar profanen Sinnlichkeitszügen leben aus einem Raumkristall, der jede vorstoßende Körpergeste mit einer Raumfazette beantwortet hat. Die Lückenlosigkeit der Körperstöße in den Raum hat die negativen Gegenstöße aus dem Raum hervorgerufen und zu einem Kristall zusammengefügt, in dem Unendlichkeit als Fazettenwesen auftritt. Die Unendlichkeit umbrandet wie Meer die Küsten der bestimmten Figur und gewinnt, indem sie Festes berührt, Erscheinung, wird offenbar, und reißt die Endlichkeit der Figur in sich hinein, so daß sie Zeugnis der Epiphanie des Wirklichen wird.

Conrad Westpfahl

IMRE REINER

SAUMELLS, EIN KATALANISCHER BILDHAUER

Tagebuchblatt einer spanischen Reise

Die Oktobernacht werde ich nicht vergessen, als ich in Tarragona ankam. Der Bahnhof liegt unten am Meer, weit von der oberen Stadt, und Taxis gibt es nicht. Südlich heftig goß es vom Himmel, und die Straßen schwammen. Schließlich fand sich ein junger Mann bereit meinen Koffer zu schultern und lief damit so schnell bergan, daß ich ihn in Finsternis und peitschenden Regen hin und wieder aus den Augen verlor, bis er mich lächelnd im Hoteleingang erwartete. Am anderen Morgen jagten die Wolken noch immer am grauen Himmel. Trübe und schwüle Schirokkostimmung. Auf der Promenade über der römischen Stadtmauer glitzerten die Wassertropfen an bewegten Palmwedeln. Tief unten schäumte das Meer mit dumpfem Rauschen gegen das Felsenufer.

Mich lockte die Hochstadt, die uralte Felsenfeste Tarraco, wo Schichten iberischer, römischer, westgotischer, maurischer und altspanischer Kultur als Sedimente einander überlagern. Hoch oben, wo einst der römische Tempel, dann die Moschee standen, ist seit der Vertreibung der Mauren 1118 in anderthalb Jahrhunderten die Kathedrale erwachsen. Mit niedrigem Satteldach scheint sie flachgedeckt in ihrer breiten Lagerung, aber ihr goldbraun gebranntes Marmorantlitz ist energisch gestrafft, zeigt ein zwischen mächtigen Strebepfeilern tief eingelagertes Giebelportal mit Fensterrose darüber. Ein Abkömmling also nordfranzösischer Gotik. Maestre Bartolomé hat es samt dem überreichen Skulpturenschmuck des Hauptportals von 1278 ab geschaffen.

Frankreich—Spanien: den Weg ist die spanische Plastik auch in den letzten fünfzig Jahren unseres Jahrhunderts gegangen. In Katalonien ist daher noch heute die repräsentative Gestalt unter den Bildhauern Clará (1878 geb.), ein Schüler Rodins, dessen erotischen Sensualismus er zu einem vornehmen, eine größere Allgemeinheit ansprechenden Klassizismus herabgedämpft hat. In Barcelona stellt seine »Kauernde« auf der Plaza Cataluña, an den zahlreichen Festtagen abends von drei Scheinwerfern angestrahlt, ein wirklich dem Sinne des Volkes eingegangenes Werk dar. Kurz gesagt: Clará ist eine Art spanischer Kolbe.

Natürlich hat die jüngere Generation andere künstlerische Ziele und auch bereits andere Vorläufer. Die gleiche Grundlage der tiefwurzelnden römischen Kultur wie der südlichen Felsenlandschaft ist es, die die jüngeren katalanischen Bildhauer mit der Kunst des Südfranzosen Maillol so eng zusammengeschlossen hat, daß ein Blick auf die Arbeiten Antonio Pareras in Barcelona etwa sogleich diese Verbindung enthüllt. Wenn Tarragona von der römischen Colonia triumphalis in Büsten und Torsen römischer Kaiserzeit in dem überraschend schönen Archäologischen Museum zeugt, erweist es mit seiner Kathedralplastik den fließenden Zusammenhang mit der Plastik ganz Frankreichs durch das 13. Jahrhundert. Aber mit wieviel spanischem Geist und Witz sind die Kapitälfriese im Kreuzgang an der Kathedrale ersonnen, wo die Heiligenlegenden gleich wieder parodiert werden, etwa bei dem Begräbnis der Katze durch die Mäuse, wo dann im nächsten Reliefstreifen die Scheintote von der Bahre springt und die fetteste Maus erhascht.

Seit dem Mittelalter hat Tarragona aufgehört ein Zentrum lebendiger Plastik zu sein. Können aber nicht hin und wieder aus den Wurzeln eingegangener Bäume noch neue Triebe hervorschießen? Die Glocke schlug mit unerbittlicher Härte die Mittagsstunde. Der Hammer verharrte wohl am Metall, daß es keinen Klang, kein Summen und Tönen gab. Ich suchte den Glockenstuhl und ließ die Augen dann zu den noch mittelalterlichen Häusern gegenüber wandern, wo ich im Fenster an der Ecke eines hinabführenden Gäßchens ein paar Gipsmodelle entdeckte. »Saumells« stand an der Tür, ein echt katalanischer Name. Es dauerte, bis auf mein Pochen ein jüngerer Mann im Arbeitskittel erschien. Ein intellektueller Typ mit überhöhter Stirn und aus der Tiefe leuchtenden Augen. Es war der Bildhauer Luis Maria Saumells, geboren 1915 in Tarragona. Im unteren Atelier standen große Gipsmodelle für kirchliche Aufträge und angefangene Holzfiguren. Aber dann die dunkle Treppe hinauf in den oberen großen kahlen Raum. An zwei Seiten standen lange Holztische an den sonst nackten Wänden mit Stößen von Zeichnungen und Radie-

rungen, dazu ein paar Köpfe und Kleinfiguren. Hier arbeitet Saumells, was ihn innerlich beschäftigt. Sein erster Meister wurde 1942 Antonio Parera in Barcelona. Dann ging Saumells 1946 nach Paris, wo er bei Marcel Gimont arbeitete, dem Freund und Weggenossen Maillols. Doch am tiefsten traf ihn die Kunst seines Landsmannes Pablo Picasso aus einer verwandten künstlerischen Anschauung, die um den Ausdruck des Geistigen ringt. Saumells Denken und Gestalten kreist um Menschen und Menschengruppen, die er zu schwingendem Rhythmus von großem Wohllaut zusammenfügt. Obwohl körperhaft modelliert, erscheinen die Gestalten seiner Zeichnungen fast schwerelos. Sie entrangen sich einer künstlerischen Tradition, die sich aus dem Subtilsten eines von Michelangelo ausklingenden Manierismus nährte. Hohe Köpfe mit nach innen verglühendem Blick hintergründiger Welten voll.

Was ich an Reliefs bei Saumells sah, war ganz flach gehalten mit sanft schimmernden Flächen bei fester Randzeichnung. Die stumme seelische Zwiesprache bei der Gefangennahme Christi erfolgt auf der Folie einer schreienden Menge in einer hauchzarten Modellierung bei rassigem Zug der Innen- und Außensilhouetten. Das Relief der Berufung des Johannes, eine der letzten Arbeiten des Künstlers, ist in der Haltung der drei Gestalten noch spannungsreicher in edler Vergeistigung. Die Verschmälerung der Schultern, die eckige Herbheit der Bewegungen und die Schrumpfung der Tastorgane, alles Tendenzen einer stilistischen Vereinfachung, dienen sämtlich einer Ausdruckssteigerung der steilen, knospenhaft vortreibenden Häupter. Rhythmische Bewegung und geistiger Ausdruck, das ist die Quintessenz seines künstlerischen Schaffens. Eine kleine Freiplastik, der Apostel Paulus, bärtig und bauchig, in heftiger Rede den Körper mit gebeugten Knien zur Seite schwingend und dabei beide Arme wie beschwörend erhoben, mutete mich an wie ein südlicher Barlach, aber Saumells verneinte, von dem nordischen Bildhauer je etwas gesehen zu haben. Hoch über der schönen Stadt, einsam in seinem Atelier sinnt dieser weltferne feinnervige Katalane, der spanischen Plastik neuen geistigen Gehalt zu bringen. Ich dachte daran, wie Clovio den Greco fand, als er ihn eines Tages zum Spaziergang abholen wollte. Im verdunkelten Raum saß Greco. Nicht bereit, mit an die Sonne zu gehen, ganz nur seiner schöpferischen Eingabe hingegeben, antwortete er dem verwunderten Freunde: Ich warte auf das innere Licht!

Kurt Gerstenberg

Salvatore Quasimodo

ED È SUBITO SERA

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

UND GLEICH IST ES ABEND

Ein jeder steht allein auf dem Herzen der Erde
von einem Sonnenstrahl getroffen
und bald ist es Abend.

Salvatore Quasimodo, ein gebürtiger Sizilianer, lebt jetzt in Mailand und unterrichtet italienische Literaturgeschichte am Konservatorium. Übersetzer griechischer Lyriker. Sein Hauptwerk »Ed è subito sera«. Verlag Mondadori, Mailand, 1942.

LUIS MARIA SAUMELLS, ZWEI RELIEFS

GEFANGENNAHME CHRISTI, PETRUS UND JOHANNES

Fotos: Vallvé

ETRUSKISCHER SARKOPHAG
Foto: Alinari

Zwiesprach auf einem Etruskersarkophag

QUAM TIBI CONDIVI COMMITTAM TE (Grabschrift)

DER MANN AN DIE FRAU

Du lache! Ich wache.
Du spiele! Ich ziele.
Du schwebe! Ich lebe.
Du erbe! Ich sterbe.
Du träume zur Flöte!
Ich zeuge und töte.
Was uns einst schürte,
verlöschte die Zeit.
Aber wie ich dich führte,
behütet dich in alle Ewigkeit: ich.

DIE FRAU AN DEN MANN

Ich lache. Du wache!
Ich spiele. Du ziele!
Ich schwebe. Du lebe!
Wer erbt, wenn du stirbst?
Mein Mund, der dir lachte.
Mein Wunsch, der dich machte.
Mein Traum, drin du schwebtest.
Mein Leib, dem du lebtest.
Mein Schoß, in dem du dich
vor dir verbirgst.

Franz Theodor Csokor

DETAIL VON DER TÜR SAN ZENO IN VERONA: EVA BEIM SPINNEN
KAIN ERSCHLÄGT ABEL, PFLÜGER
Foto: Dräyer, Zürich

VIER DETAILS VON DER TÜR SAN ZENO, VERONA:
1. EINZUG IN JERUSALEM, 2. JESUS BEI DEN SCHRIFTGELEHRTEN
3. GEISSELUNG, 4. KREUZTRAGUNG
Fotos: Dräyer, Zürich

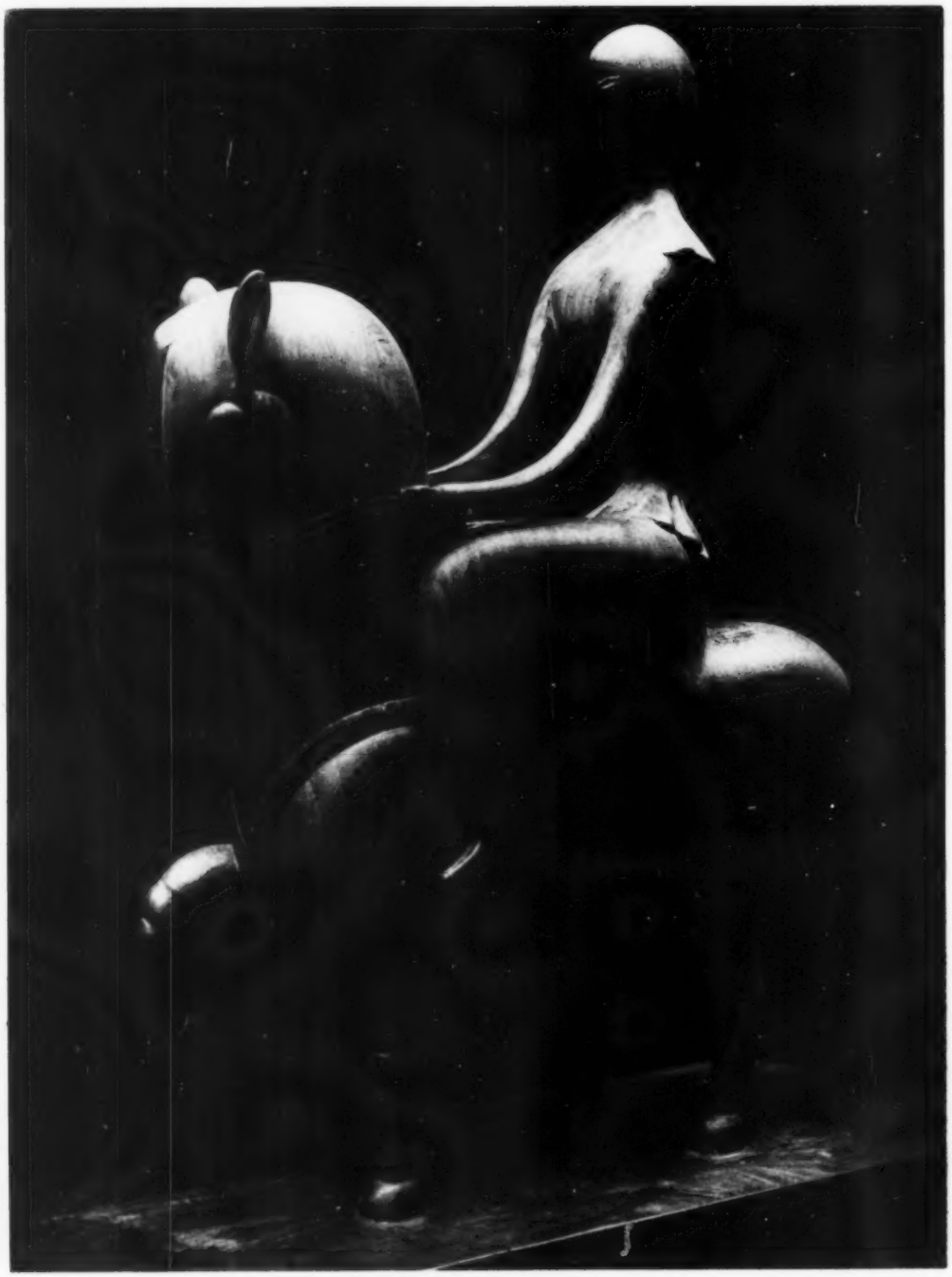
NEUN FELDER AUS DER TÜR SAN ZENO IN VERONA:
SZENEN AUS DEM ALTEN UND NEUEN TESTAMENT
Fotos: Dräyer, Zürich

AMADEO MODIGLIANI, KOPF (HOLZ)
Collection A. d'Art, Paris

AMADEO MODIGLIANI, WEIBLICHER KOPF
London, Victoria- und Albert-Museum, Foto: Giacomelli, Venedig

MEDARDO ROSSO (GEB. 1858 TURIN), MULATTENKIND

E. DE FIORI, KOPF



CHANA ORLOFF, AMAZONE (HOLZ)

NADELMANN, PFERD
Foto: Jaeger und Goerzgen

RUDOLF BORCHARDT

DIE FREIPLASTIK DES GIOVANNI PISANO

Eine Darstellung der Freiplastik Giovannis, einschließlich des Maskenbandes um den Tauftempel, kann auf der Unterlage heutiger Denkmalkenntnis nicht unternommen werden. Am letztgenannten können nur genaueste Aufnahmen das echte Alte ausscheiden und es mit den verwitterten Stücken zusammenhalten, die heut, von ihrer Stelle entfernt und lange Zeit achtlos herumgeworfen, in einem Hofe liegen, ununtersucht, ungesammelt. Ihr Tag wird kommen, wenn die Geschichtsforschung der mittelalterlichen Kunst für die wissenschaftliche Einsicht reif geworden sein wird, daß sie sich bisher um ein Loch herum aufgebaut hat, und Dach und Wände sichern muß. Die übrigen Denkmäler zu sammeln, Meisterhand von Schulhand zu sondern, ist eine bereits an früheren Stellen dieser Betrachtung umschriebene Aufgabe, von der gleichen Art wie die Archäologie sie für Phidias und Myron, Alkamenes und Pythagoras und Praxiteles hat lösen müssen und können, die Unterbringung einer scharf ausgeprägten künstlerischen Art in einer anonymen Monumentalüberlieferung und ihren gewerblichen Verflauungen. In diesem Sinne ist Giovanni Pisano, wie der Begründer der modernen Kunst, zugleich der letzte, nachgeborne antike Meister, von unverkennbarstem Umriß und dennoch anonym, verloren und wiedergewinnbar, der Formgeber eines Zeitalters, aber mit dem Zeitalter so in eins verschwommen, daß er Stück um Stück aus ihm wieder abgeschieden werden muß, um anschaulich zu werden.

Was die Battistero-Masken von den porträt- und fratzenplastischen Beigaben und Einflickungen der nordischen Architekturtradition unterscheidet, ist, genau wie in der antikischen Epoche der Stadt, die äußerste Energie ihrer Ausbildung zu gültigen Typen, unter schwebenden und leisen Wirkungen freier Porträtform, die immer noch von dem griechisch-römischen Vorrat ausgingen, die aber nun nicht mehr auf den mühsamen Nachbildner, sondern auf den durch andere Kräfte gelenkten und erregten Gestalter trafen; nicht mehr auf den suchenden Blick, sondern den Seitenblick, der nur verglich, um sich zu orientieren. Jenes entsetzliche Missetäterhaupt der Reihe, das heute im Camposanto steht, aus dem gleichen mittelalterlichen Abgrunde brutaler Riesenfrevel, in dem Vanni Fucci zu Hause ist, mit shakespearischen Blicken herausgegriffen und gebannt, ist dennoch in jenem Sinne noch an der monumentalen Illusionskunst des Hellenismus orientiert, vielleicht dem kolossalen Herakleskopfe des gleichen Camposanto, an dem die Geheimnisse des großen Stiles, der Vereinfachung ausdrucksstarker Züge im Raum durch breite flächige Behandlung der entscheidenden Partien, wenn nicht gelernt, so doch verglichen worden sind: nicht mehr zu dem Zwecke, ein ähnliches zu schaffen, wohl aber dem, seiner Eindrucksleistung nicht nachzustehen, – soweit nicht das mit höchster Kraft der Vision vorschwebende Schreckbild der eigenen Zeit seine Formrechte, diejenigen tödlicher Häßlichkeit, Sündigkeit, Teuflischkeit, gegen alles andere durchsetzte. Die Kunstgesinnung, die eine solche seelische Sicherheit der *Wirklichkeit des Bösen*, – die es rächend erlegt und wie ein Enthauptetes auf der Stange ausstellt, – hat ihren Realismus nicht auf ästhetischen Bahnen gegen die hellenische Vergöttlichung auch noch des Ungefügen abgesetzt, sondern auf den gebieterischen der Mission, die sich an die gefährdete Seele wendet, und darum mit den extremsten Mitteln charakterisiert. Daraus ergeht die plötzlich fühlbar werdende Unwirksamkeit des antiken Kanons als einer Form vollkommener Harmonie, und seine Beschränkung auf ein Korrektiv der Gestaltung: wenn er ehedem lenkend war, so wird er nun ablenkend. Er steht, als atmosphärische Überlieferung, der

NICOLA PISANO, DER EVANGELIST MARKUS

Foto: Dräyer, Zurich

GIOVANNI PISANO, MADONNA
Foto: Dräyer, Zürich

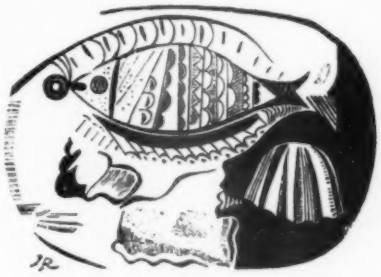
GIOVANNI PISANO, KÖNIG DAVID

Foto: Dräyer, Zürich

GIOVANNI PISANO, DER EVANGELIST JOHANNES
Foto: Dräyer, Zürich

gewaltig ins sittlich Disharmonische ausgreifenden Tendenz *im Wege* und beugt die sich an ihm emporbäumende in ein Resultantenreich von Zwischenformen und Zwischenlinien, von denen, wie im Durchschimmer neuer Sprachwelten in Arnaut Daniel und in Dante, ein Rätselblick unerschöpflichen Geheimnisses ausgeht. Aus diesem Blicke heraus sind die Wundermasken alle gestaltet. Sie geben Frauen- und Männerhäupter, ersterbende Leiden, verschwiegenen Gram, finstere Drohung, verhauchende Zartheit, starren Jammer, stotzige Weltlust, den Trumpf, den Trotz, die Klage, den Verzicht, die Verklärung, mit dem am antiken Idealporträt freigewordenen Stilentschlusse, ein ganzes Geschlecht in seiner tragischen Realität zu monumentalisieren, das heißt, vom Künstler aus, zunächst nur an einer aufgetürmten Architekturfront von hoch her — in Entfernungen, die alle Einzelheit aufheben, — in Vordersichten, die keinen herausfordernden Seitenumriß gestatten, — dennoch die Sprache gewaltiger Deutlichkeit zu sprechen. Die Größe, sich eine solche, in aller nordischen Tradition unerhörte, Aufgabe gestellt zu haben, wird nur von der Größe erreicht, mit der sie aus den Traditionen des südlichen Bodens heraus gelöst worden ist. Dieser Vorentwurf des modernen Charakterporträts und der modernen Tragödie, das Werk, in dem eine Epoche ohne Porträt und ohne Drama über sich selber hinausgriff, ohne für ihr Tun noch einen Namen zu haben, ein Versuch, die leidzerrissene Wirklichkeit in ihren Kontrasten universal aufzufassen, und damit der Durchbruch einer formlosen Seelentendenz in eine neue Seelenform, ist damals in den Zierat des Gotteshauses aufgewunden und eingemauert worden, durch dessen Heilswasser das gesamte Stadtvolk der Anwartschaft auf eine Rolle im christlichen Drama, der Spannung zwischen Handeln und Dulden, teilhaftig werden mußte. Aufgabe und Lösung waren, um das Wort endlich auszusprechen, das hier eher gedeutet als leer gesetzt werden sollte, barock. Eine Vorausnahme barocker Stilverschmelzungen, Stilvermählungen, Durchwachsungen ist dies Gipfelwerk des hohen Mittelalters durchaus. Die Pflanzenlehre weiß von der besonderen Wüchsigkeit der auf dem Wege der Heterose entstandenen Abkömmlinge einer frischen Bastardierung zu berichten. Auch die Geschichte kennt die Urkraft und ausbrechende Zeugungsüppigkeit ihrer Heterosen; und wie der aus Heterosen fallende Same den Typus nicht treu wiedergibt, sondern in die Ahnenreihe aufspaltet, so sind Giovanni Pisano, Arnaut und Dante keine Stammväter geschichtlicher Reihen, sie sind Terminalgötter — Herkulessäulen geschichtlicher Ausläufe, die nur der durch sie Ausfahrende kennt, durch die hindurchgeflossen sein muß, wer neues Land erfahren will, und dann ihrer von Seiten her ansichtig, mit denen sie nie landeinwärts blickten, des Odysseusblickes, in Giovannis Häuptern, ins Unerforschte, den mondo senza gente. So ist es begreiflich, daß die Renaissance ihren Kreis ausgelaufen haben mußte, mit Identitätskunst, Porträts, namhafter Abbildung, Dimensional-Harmonie und statuarischen Akzenten in aufgeteilter Architektur, eh die Kartuschen und Karyatiden des Barocks, wiederum antike Erinnerungen in frische Gestaltungstendenzen verziehend, sich zum ersten Male wieder die alten Aufgaben des hochmittelalterlichen Schöpfergenius stellen konnten — vom Ausbruche des Michelangelo der Laurentiana ins anonym Maskenhafte, bis zu den Sklaven, Barbaren und Sterbenden der Architekturmasken des Hochbarock. Die Phantasie, über das Leben hinausverlangend, und in die Visionswelten ihrer Möglichkeiten ausflüchtend, vollendet ihren Bogen und »kehrt woher sie kam«.

Aus Rud. Borchardt »Pisa«, Verlag Kurt Schütte, Frankfurt/M.



IMRE REINER

HANS METTEL, MANN UND PFERD

HANS METTEL, ZEICHNUNG

MENSCH UND ROSS

Umrisse zu einem Thema der Bildnerei von Hans Maria Wingler

In Stein oder Bronze hoch zu Roß dargestellt zu werden, war im alten Preußen ein Privileg der aus königlichem Haus Gebürtigen; selbst ein Bismarck, der gefürstete »Schmied des Reiches«, erschien auf den von der Zeit inzwischen meist blankgefegten Postamenten zu Fuß, neben dem Pferd. Das Pferd war also, wenn man so will, ein Rangabzeichen. Eine Parade in Permanenz wurde von den Denkmälern herab abgenommen, in einer Art verewigter Feierstunde des Militärischen und im Prunk eines Naturalismus', in dem sich die Fadenscheinigkeit des Sujets sofort entlarvte: Denn es war zu fragen, ob denn wirklich geritten wurde, wenn es einmal darauf ankam, daß man sich schnell fortbewegte; ob man dann nicht mit der Bahn fuhr. Längst war ja, in der späteren wilhelminischen Aera, das Pferd der unentbehrliche tägliche Begleiter des Menschen nicht mehr.

Seither ist das Pferd selbst auf dem Lande, wo die alten Ordnungen sich noch über einige Jahrzehnte hin gehalten haben, durch die mechanischen Zug- und Beförderungsmittel verdrängt worden. Der Gaul vor dem Bier-Fuhrwerk ist fast schon ein Anachronismus. Nur in dem einen — und freilich recht abseitigen — Bereiche des Sports bietet sich uns das Pferd noch als Modell. Um die Jahrhundertwende haben Toulouse-Lautrec, Degas, Liebermann und einige andere neben ihnen Pferde-Sport-Bilder geschaffen, die in der Tat zum Besten auf diesem Gebiete gehören. Indes hat sich die Bildhauerei, zumal die neueste, ihre Anregungen nur selten vom Rennplatz geholt. Ist das Pferd in seiner Bindung an das Bewegungsmotiv für die plastische Gestaltung ungeeignet? Der Sport zu sehr an der Peripherie unseres Lebens? Bildhauer können der breiteren sozialen Basis nicht entraten. Wie dem sei: Bedeutende Pferde-Darstellungen kennt die moderne Plastik trotzdem, und zwar ohne die Hilfestellung des Sports.

Marino Marinis Beiträge zum Thema »Mensch und Pferd«, aber auch die Werke Gleichstrebender wie Anton Hiller oder Hans Mettel, um zwei Namen zu nennen, geben präzise, ja entscheidende Aussagen über das bildnerische Wollen der Epoche. Hiller »Reiterin«, bekannt von mehreren großen Ausstellungen, ist ein amazonenhaftes Wesen auf spielzeugartigem Pferdchen, das einen oberflächlichen Betrachter an eine primitive Drechselarbeit erinnern mag. Mettel bemüht sich bei seinem »Rossebändiger« — einem Motiv, das er in mehreren Fassungen variiert hat — um die Rapporte zwischen zwei verschieden großen, gelenkartig zusammenhängenden plastischen Körpern. Man möchte von den marionettenhaft ineinander hängenden Gliedern pendelartig schwingende Tanzbewegungen erwarten; ist nicht alles dauernd im Balancieren begriffen, wie bei der Marionette? Deutlich treten die Gelenke als die eigentlichen Nervenpunkte des Ganzen hervor. Um so stärker, je mehr der Arbeitsprozeß (den man anhand einer Reihe von Zeichnungen verfolgen kann) sich dem Resultat nähert; Mettel reduziert die Formengrammatik stufenweise, mit zögerndem Verzicht auf die anatomische Sorgfalt. Was er eintauscht, was er postuliert: die freie Beweglichkeit ohne Verschiebung des Gleichgewichts, ist im Letzten zweifellos

ANTON HILLER, REITERIN (Bronze)

Foto: Kerner

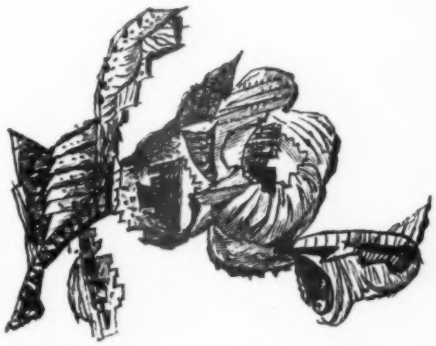
geistig gemeint. So müßte sich eine Welt franziskanisch reiner Geschöpfe in der Balance halten. Legendäres, Mythisches, überhaupt etwas Archaisches bricht herauf.

»Sportbild« oder »Denkmal« decken den Begriff des modernen Tierbildes, wie an beliebigen Beispielen zu zeigen wäre, nicht. Im »Denkmal«, wie es noch um 1900 eine Rolle spielte, vollendete sich eine Entwicklungslinie, die ihre unmittelbaren Vorbilder in der späten Antike (etwa bei den Pferden von S. Marco und dem Reiterstandbild des Marc Aurel) suchte und dann durch Leonardo, Rubens, Bernini und die französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts ihrem Höhepunkt zugeführt worden war. Subtile Kennerschaft, die sich auf Zuchtleistungen und die Künste der Hohen Schule verstand, das Voluminöse und kraftvoll Dynamische eines Pferdekörpers zu schätzen wußte, kennzeichnete die Bildner. Wie mager, wie wenig rassig nehmen sich doch die Pferde in der Kunst des 20. Jahrhunderts aus; was ahnt man hier noch von Pesade, Capriole, Kurbette?

Spezialisten (die mit Hilfe der Filmkamera gelernt haben, die differenziertesten Bewegungsphasen zu unterscheiden) überraschen mit der Behauptung, die im Mittelalter stets richtig dargestellten Gangarten (besonders Schritt und Trab) seien vom Beginn des 16. Jahrhunderts an unexakt reproduziert worden. Das ist merkwürdig, wenn man die Pedanterie der Hippologen in diesen Dingen bedenkt. Niemand wird behaupten wollen, es habe den Malern und Bildhauern der Renaissance und des Barocks an Aufmerksamkeit, Beobachtungsvermögen und darstellerischen Fähigkeiten gemangelt. Vernachlässigung heißt auch hier: Pointierte, einseitige Stellung des bildnerischen Problems. Man wollte, wofür sich eben das Beispiel der Hohen Schule vorzüglich eignete, den Dualismus von Kraft und ordnendem Willen veranschaulichen; man wollte zeigen, wie die menschliche Intelligenz sich die Natur unterwirft. Alle Pferdebilder von Leonardo bis zum Ende des 19. Jahrhunderts exemplifizieren den Dressurakt, die Domestizierung. Eine anthropozentrisch bestimmte Denkweise sucht hier ihre Form.

Die Ikonographie des christlichen Mittelalters bringt das Thema »Mensch und Roß« speziell in Verbindung mit den Reiterheiligen Georg und Martin von Tours. Gelegentlich werden die Heiligen drei Könige beritten gezeigt. In erster Linie ist das Pferd Attribut, Eigenschaftsbezeichnung. An einer Dramatisierung der Polarität Mensch — Tier liegt den christlichen Künstlern nicht, kann ihnen nicht gelegen sein vor allem überall da, wo franziskanische Lehre Fuß gefaßt hat. In diesem Sinne auszugleichen sucht noch an der Schwelle vom christlichen Mittelalter zur heidnischen Neuzeit Donatello in seinem »Gattamelata«; vielleicht die letzte ganz große Plastik, bei der ein Pferd in sozusagen naturgegebenem gutem Kameradschaftsverhältnis zum Menschen erscheint.

Die »archaiche« Wurzel des modernen Tierbildes müßte, wenn es eine solche gibt, diesem Geistesbezirke entstammen. Im Gefühl mystischer Allverbundenheit, in einem Sozialbewußtsein ausgesprochen franziskanischer Prägung, hat im Ersten Weltkrieg Franz Marc Kunstanschauungen formuliert. Ohne Zweifel hat das zweite Kriegserlebnis unser Empfinden für das stumme Geschöpf noch verstärkt. Das moderne Tierbild ist aber, hierin grundverschieden von jenem der Primitiven, der Antike und der beginnenden Neuzeit, seinem Wesen nach sozial und emotional: Es stellt die geschlagene Kreatur neben den — gleicherweise geschlagenen — Menschen. Selbstverständlich liegt darin etwas von zeitkritischer Anklage; sie ist der Abstoßpunkt. Aber sie füllt nicht das Gefäß, ist nicht einmal das Zentrum. Um zu diesem zu kommen, und damit das Eigentliche der modernen Tierplastik zu präzisieren, sei noch einmal an den flüchtigen Eindruck des Balancierens und Pendelns bei Mettels Plastik erinnert. Wir deuteten das ins Geistige. In der Tat scheint es uns, daß »Mensch und Roß« in der heutigen Sicht — und dieses Sujet vielleicht mehr als irgendein anderes — ausersehen ist, die Würde der Geschöpfe zu postulieren; wohl nicht mit dem Anspruch, als Denkmal auf schweren Sockeln zu stehen, aber denkwürdig gleichwohl.



IMRE REINER

Von den Schätzen im Alaoui-Museum des Bardo in Tunis

In Tunis befindet sich das bedeutendste Museum Nordafrikas: das Alaoui-Museum. Hier sind mit großer Sorgfalt und Fachkenntnis Funde aus ganz Tunesien zur Schau gestellt. Sie stammen aus den ersten Anfängen menschlicher Besiedlung dieses Landes und vermitteln in ihrer Vielfalt und Besonderheit einen einzigartigen Einblick in seine uralte bewegte Geschichte.

Das Alaoui-Museum (so genannt zu Ehren des 1902 verstorbenen Bei Ali) gehört zu den Bauten der Paläste des Beis von Tunis im Bardo und wurde 1888 eingeweiht. Das ehemalige Harem mit 24 Sälen und Hallen birgt die Sammlung prähistorischer und antiker Gegenstände; ein daran angebauter Palast enthält das Museum für islamische Kunst.

In sechs Sälen des früheren Harems sind die weit über den Kreis der Altertumskundigen hinaus berühmt gewordenen Funde von Mahdia untergebracht. Es handelt sich dabei um die Fracht eines Schiffes, das in den 80er Jahren v. Chr. von Piräus nach Italien unterwegs auf der Höhe des Cap Africa bei Mahdia (zwischen Sousse und Sfax), ungefähr 5 km von der Küste entfernt, in Sturm geriet, Schiffbruch erlitt und versank.

Als im Jahre 1907 in dieser Gegend griechische Schwammfischer tauchten, erblickten sie unvermutet in einer Tiefe von 39 m auf dem Meeresgrund liegende Marmorsäulen. Die Direktion für Altertümer in Tunesien wurde von dieser Entdeckung verständigt. Unter der Leitung von Direktor Alfred *Merlin* wurde sofort mit Hilfe von Tauchern nach dem geheimnisvollen Gut geforscht. Sechzig in Siebenerreihen übereinanderliegende Marmorsäulen von 5 m Länge und 70 cm Durchmesser wurden gesichtet, darum herum Kapitäle, Säulensockel, behauene Marmorblöcke, Teile von Bildhauerarbeiten, dazwischen eine Unmenge von Tonscherben, zerbrochene zweihenkelige Krüge, Gefäße zur Aufbewahrung von Lebensmitteln für die Schiffsmannschaft, alles in wildem Durcheinander, überwuchert von Muscheln und Meergewächsen. Die Bergungsarbeiten gestalteten sich schwierig und erstreckten sich über mehrere Jahre. Ein Anker, ein Bleikoloß von 600 kg Gewicht, wurde gehoben. Zwischen den Säulen stießen die Taucher auf das verfaulte Holz eines Schiffsdecks; darunter lagen zierliche Bronze-Statuetten, Möbelreste mit feinen Metallverzierungen und viele andere Kunstgegenstände. Das vor ungefähr zweitausend Jahren untergegangene Schiff sollte Baumaterial, Hausrat und Kunstgegenstände — Beute des siegreichen Sylla — von Griechenland nach Rom bringen und war vom Sturm mit seiner schweren Last senkrecht in den Grund gebohrt worden.

Unter den von den Tauchern heraufgeholten Dingen befanden sich solche, die vom Meerwasser bis zur Unkenntlichkeit zerfressen worden waren. Andere dagegen, die im Schlamm gelegen hatten, wurden vor der Zerstörung bewahrt. Zuerst mußten die Gegenstände von den ihnen anhaftenden kalkigen Krusten und festsitzenden Muscheln

TANZENDE ZWERGIN

befreit und sorgsam gereinigt werden. Wo Teile fehlten, wurde erneut draußen in der bedrohlichen Tiefe nach ihnen gesucht. Auf diese Weise gelang es, vielen der Funde trotz erlittener Zerstörung ihre ursprüngliche Form wiederzugeben. Sie bilden heute eine Sammlung von seltenem archäologischem und künstlerischem Wert.

Mehr als die Bronze hat der Marmor gelitten, sofern er nicht im schlammigen Sand vergraben gewesen war. Vom Meerwasser ausgelaugt, haben viele Marmorblöcke das Aussehen eines versteinerten Schwammgebildes. Bei manchen Marmorbildern ist eine Hälfte wunderbar erhalten, wogegen die andere kaum mehr Spuren ihrer einstigen Form erkennen läßt.

Archäologen stellten fest, daß Marmorwerke in einzelnen Stücken verfrachtet worden waren und am Bestimmungsort hätten zusammengesetzt werden sollen. Sie schließen daraus, daß es sich um Arbeiten von Bildhauern handelt, die in der Auswahl des Materials nicht mehr so wählerisch waren wie ihre Vorgänger im V. und IV. Jahrhundert v. Chr. und die — vielleicht aus handelsmäßigen Erwägungen — sparsam mit dem Marmor umgingen und ihre Statuen in mehreren Einzelteilen ausarbeiteten. Vermutlich um den wachsenden Aufträgen zu genügen, wurden die Statuen nicht mehr an Ort und Stelle im Marmorbruch herausgearbeitet, sondern Arbeiter zerlegten die Blöcke in Stücke mittlerer, gewissermaßen handelsüblicher Größe, die leicht nach den Werkstätten befördert werden konnten. Dort wurden sie nach einem Gipsmodell einzeln bearbeitet und nachher zusammengefügt. Dabei war man wenig beflissen, die Fugen zu verbergen. Die Funde von Mahdia lassen in der Nachlässigkeit der Bearbeitung der weniger sichtbaren Teile von Statuen das Bestreben erkennen, rasch und billig zu arbeiten. Dieses Sichgehenlassen hat nichts gemeinsam mit der gewollten Vereinfachung des klassischen Zeitalters. Der Künstler, der viel zu tun hat, findet nicht die Muße, sich in seine Arbeit zu vertiefen. Er verliert durch die Herabwürdigung seiner Tätigkeit zum Geschäft die geistige Verbindung mit seinem Werk. Dennoch befinden sich unter den im Alaoui-Museum ausgestellten Skulpturen einige Köpfe, deren Adel die Meisterhand verrät.

Aus der reichen Fülle der Marmorsammlung an Statuen, Säulen, Kapitälen, Kanderlabern, Vasen usw. seien zwei Bildnisse herausgegriffen (die Museumsdirektion stellte bereitwillig Photographien zur Verfügung).

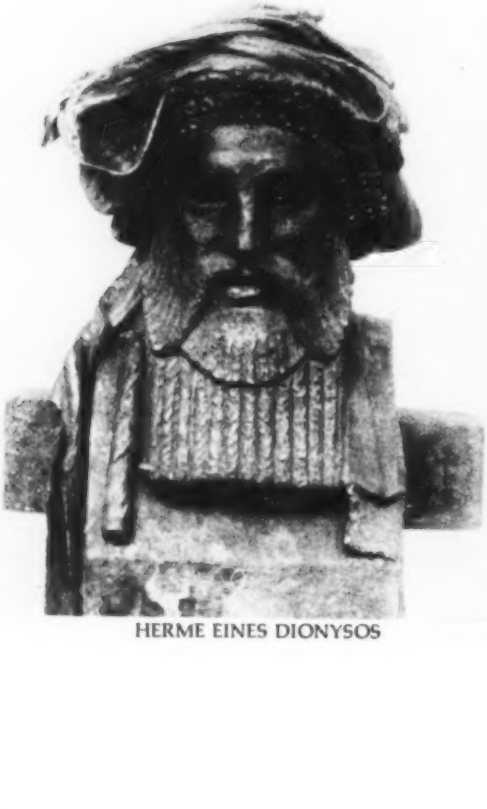
Aphrodite (Photo S. 44). Diese Büste gehörte zu einer überlebensgroßen Statue, deren einzeln transportierte Teile am Bestimmungsort hätten zusammengesetzt werden sollen. Hals und Brust sind übersät von unzähligen kleinen Löchern. Der Kopf dagegen, der unter einer Säule im Sand vergraben lag, ist vorzüglich erhalten: ein vornehm ruhiges Antlitz von erhabener Schönheit.

Eine ungewöhnliche Arbeit in ihrer Art ist das Fragment eines Auflegestückes in Hochrelief, das Bildnis des *Pan* (S. 44). Mehr mit menschlichen als tierischen Zügen dar-

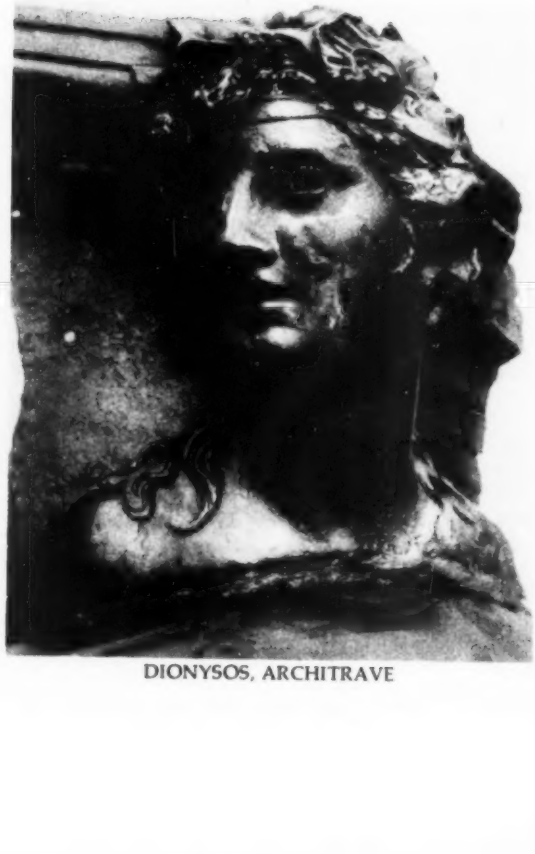
EROS

APHRODITE

PAN



HERME EINES DIONYSOS



DIONYSOS, ARCHITRAVE

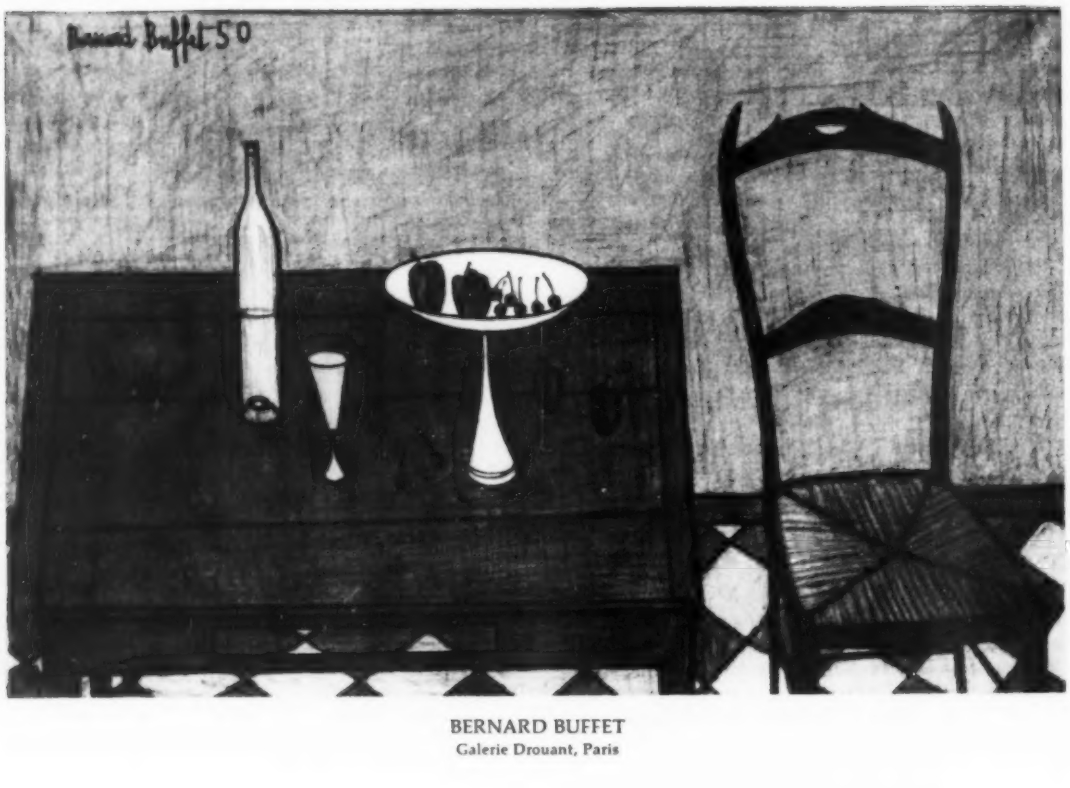
gestellt, geht von dem Gott trotz seinem etwas stumpfnasigen Profil, dem strähnigen Haar und dem langen struppigen Bart gelassene, fast melancholische Ruhe aus.
Unter den Bronzen sei nur kurz der Hausrat erwähnt, der zum Teil aus formvollendeten Leuchtern, Lampen, Vasen, Füßen und Kopfstücken zu Betten besteht.
Zu den aufschlußreichsten Funden an Bronzen zählen zwei Statuen, diejenige des Eros (Agon) und eine Hermessäule des Dionysos.
Der *Eros* (S. 43), eine Statue von 140 cm Höhe, ist in ihrem Ebenmaß und dem guten Zustand ihrer Konservierung ein Prunkstück der Sammlung. Der geflügelte Genius, plötzlich in seinem Lauf innehaltend, hebt die rechte Hand stolz an das mit einem Olivenblätterkranz geschmückte Haupt. Wer ist sein Schöpfer? Der Eros von Mahdia ist nach der Auffassung der Archäologen eine ausgezeichnete Kopie eines Meisterwerkes aus dem 4. vorchristlichen Jahrhundert.
Die Hermessäule des *Dionysos* (S. 44) ist 75 cm hoch. Der Gott hat einen langen im Viereck geschnittenen, gekräuselten Bart. Um seine in runde Löckchen geringelten Haare hat Agon zum Zeichen der Dankbarkeit ein Band geschlungen. In Schulterhöhe stecken beidseitig in der Säule Halter, an denen an Festtagen Blumengewinde aufgehängt wurden. Es wurde von den Sachverständigen festgestellt, daß die Eros-(Agon)Statue und die Hermessäule des Dionysos eine zusammenhängende Gruppe bildeten, deren Gleichgewicht vollkommen berechnet war. Sie stammt von Boethos dem Chalcedonier, einem griechischen Künstler, dessen Name auf dem linken Halter der Säule zu lesen ist. Er lebte im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. Plinius nennt ihn einen namhaften Metallbildner.
Zwei Gesimse mit den Halbbüsten des *Dionysos* (S. 44) und der Ariane schmückten vermutlich ein ex-voto in Form eines Schiffsbugs. Es ist erwiesen, daß Sylla nicht davor zurückschreckte, sich mit seinen gierigen Händen selbst an Altären und gottgeweihten Heiligtümern zu vergreifen.
Eine geräumige Vitrine enthält Bronzestatuetten, darunter einen musizierenden Eros (42 cm hoch), einen laufenden Satyr (35 cm hoch), einen Hermaphroditen oder Eros mit Fackel, der als Lampe diente, eine komische, 13 cm hohe Gestalt mit untergeschlagenen Beinen und über dem Leib gekreuzten Armen. Neben anderen Figuren ist besonders bemerkenswert ein groteskes Trio, ein Zwerg und zwei Zwerginnen mit übergroßen Köpfen, Karikaturen besonderer Art. Es sind zwei Tänzerinnen und ein Possenreißer (30 und 32 cm hoch). Eine *Zwergin* (S. 42) führt mit herausfordernd sinnlichem Gesichtsausdruck, wollüstigen Bewegungen und teuflischer Lust einen Tanz auf. Ihr Kleid klebt am Leibe, mit den Händen schwingt sie die Klapper. Die andere Tänzerin mit dem Mänaden-Kranz im Haar ist, obschon etwas weniger grotesk als die erste, ihr würdiges Gegenstück. Der Spaßmacher schneidet Gesichter und krümmt sich vor Lachen.
Dieser gedrängte Überblick über die Funde von Mahdia macht es begreiflich, daß der Bardo durch diese Bereicherung seiner Schätze mit einem Schlage in die erste Reihe der wenigen Museen gerückt ist, die solch ein wertvolles Geschenk des Poseidon an antiken Bronzen bergen.

Marcelle Herrmann

ALEXANDRE ALEXANDRE

BUFFET UND SOZIALER REALISMUS

Wenn man von jungen französischen Malern spricht, nach dem Kriege prominent geworden — wie lange sie es bleiben, wird die Zeit lehren —, von Künstlern, repräsentativ für die Gegenwart und ihre geistigen Strömungen, kann man Buffet nicht mehr übersehen.
Wohlgemerkt: Ich rechne zu diesen nicht Maler wie Fougeron, den neuen Fougeron, Neo-Realist oder Sozial-Realist nach Gerassimoffs Rezepten, von Aragon, obgleich Bewunderer eines Picasso und eines Matisse, als Schrittmacher moderner Kunst gefeiert. Seine Bilder aus dem Leben der Bergleute, selbst marxistisch-propagandistisch von äußerst zweifelhafter Bedeutung und kürzlich bei Bernheim ausgestellt, hätten noch vor wenigen Jahren keine Galerie in Paris gefunden.
Übrigens stehen zahlreiche Meister und jüngere und jüngste Maler als Mitglieder der Kommunistischen Partei in offener Opposition zu Fougeron und dem von der Partei begrenzten Sozial-Realismus, und man spricht von einer Revision der künstlerischen General-Linie.
An einem Sozial-Realismus wäre grundsätzlich nichts auszusetzen, wenn er eben die Höhen der Kunst erreicht und nicht in einem Akademismus, einem gewollten, daher unnatürlichen Naivismus oder in banalster und dilettantischer Plakat-Pinselei versumpft.
Schließlich ist ein sozialer Realismus in der Kunst keine Erfindung Gerassimoffs und seiner Trabanten. Wir entdecken ihn bereits vor Steinlen und Käthe Kollwitz, nur daß man damals das wenig sagende Etikett »Sozial-Realismus« nicht auf das Werk der Künstler heftete.
Doch zurück zu diesem Bernard Buffet, erst zweiundzwanzig Jahre alt und bereits seit zwei Jahren von einer beängstigenden Reife und Sicherheit. Zwei Galerien von Ruf öff-



BERNARD BUFFET
Galerie Drouant, Paris

neten ihm diesen Winter gleichzeitig ihre Säle, Drouant-David für Ölgemälde und die Galerie Visconti für Aquarelle. Auch Jean Cassou präsentiert ihn, seine »Pietà« in der Ausstellung moderner religiöser Kunst im Musée National d'Art Moderne zwischen Meistern vom Range eines Rouault, eines Chagall, eines Léger, eines Zadkine.

Buffet ist nicht nur kennzeichnend für die Zeit, sondern gleichermaßen und das besonders — für eine enttäuschte, illusionslose europäische Jugend.

Seine Bilder muten oft an, als seien sie unter einem Alpdruck geschaffen: strenge skeletthafte Formen, bloßgelegt von einem Chirurgen, der auf dem Operationstisch nur den »Fall« sieht und nicht die Seele des Patienten spürt; deshalb wohl auch kaum Farben außer einem deprimierenden Schwarz der Trauer und deprimierenden grauen Tönen. Benutzt Buffet Farben, so sind es trübselige kalte Tönungen, sehr blasse eiskalte Rosa oder dünne bleiche Hellblau, Blaugrün, an Perlen für Totenkränze und Kunstblumen für Gräber erinnernd.

Die Blumen eines Stillebens sind schwarz, die gläserne Vase leuchtet fahl wie das Licht am Bett eines Toten.

In einem Zimmer ein Stuhl, ein billiger Tisch, darauf eine halb geleerte Flasche mit Wein, vielleicht ist es auch nur Wasser, ein Glas, eine Schale mit wenigen Früchten — einige Früchte auf der Tischplatte, als habe der armselige Besitzer dieses armseligen Zimmers, vom Tode plötzlich gewürgt, sie fallen lassen, als läge er nun kalt, einsam und verlassen in einer anderen Ecke des Raumes.

Buffets starke Begabung ist vorwiegend eine graphische. Die Befürchtung erhebt sich, daß bei dem starken Absatz der Bilder dieses jungen Malers, der — wie man erzählt — den Tag nicht liebt und meistens nachts bei grellem Kunstlicht arbeitet, sein Talent in der Routine erstarrt. Hoffentlich bringt er dank seiner Begabung die Kraft auf, die Mauer zu durchstoßen, die der Erfolg um ihn hochtreibt, um sich weiter zu entfalten und den Ausblick auf einen freudigeren Horizont zu gewinnen.

Alexandre Alexandre, Paris

IMRE REINER

Zur Ausstellung bei Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg

Aus dem Nichts des weißen Blattes oder dem Dämmer einer dunklen Bildatmosphäre tauchen die Dinge unvermittelt in fast unheimlicher Nähe auf. Feste schwarze Striche legen ihr inneres Gerüst bloß; wie mit Röntgenaugen meint man die Gesteinsadern der Felswand, Blattrippen, feinen Kanäle der Blütenkelche, Furchen der Muschel wahrzunehmen. Eine Vielzahl feiner zittriger Linien bereichert dies graphische Netz noch, das überschichtet wird mit Farbe, satten leuchtenden Tönen, die sich vom Dunkel des Grundes losmachen, oder zarten Zwischenfarben, in denen sich der Bildton bricht.

Dieser Reichtum an graphischen Mitteln gehört wesenhaft zu Imre Reiners Stil. Konsequent wählt er sich auch in der Druckgraphik nicht den von den Expressionisten wiederentdeckten Holzschnitt mit seiner elementaren Sprache, sondern den Holzstich des 19. Jahrhunderts mit seinen viel größeren graphischen Möglichkeiten. Vor dem reinen Virtuosentum schützt ein Auge, das ständig nach Anschauung verlangt.

So weit dieses Auge reicht, so weit ist auch der Kreis seiner Bildwelt gespannt, in der nur die menschliche Gestalt seltsam körperlos erscheint. Die Dinge der Umgebung Pflanzen, Tiere sind hier näher, faßbarer als die Menschen in ihrer maskenhaften Verschlossenheit. Ein Blatt mit Vögeln, die sich gespenstisch kichernd unterhalten, erinnert fast an Ensor in der unheimlichen Verlebendigung des Außermenschlichen.

Die lockere Art zu komponieren macht Imre Reiner zum idealen Illustrator. Leicht fügen sich seine Zeichnungen dem Textbild ein, wollen unmittelbar mit dem Wort mitgelesen werden. Manchmal gelingt es auch, die Spannung zwischen Fläche — Farbe — Linie noch zu steigern und dann entsteht ein echtes Bild. Unter den entschlossen sich vortastenden Strichen seiner Feder wächst das Bild der Traube aus dem raumlosen Grund des Blattes bis in unsere Nähe, ein flackerndes Licht mildert die Schärfe der dinglichen Erscheinung und breitet eine alle Gegensätze in sich vereinende, erregende Stimmung über das Blatt.

Die Vignetten auf den Seiten 15, 18, 37, 41, u. 47 sind den beiden Bänden Typo-Graphik von Imre Reiner entnommen, erschienen im Verlag Zollikofer & Co., St. Gallen.

KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

Gustav Glück: *Der Weg zum Bild*
Erlebtes / Erlauschtes / Erfundenes mit 76 Bildtafeln
Verlag Anton Schroll & Co, Wien

Der langjährige Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien gibt in den Gesprächen, die er unter dem Titel »Der Weg zur Kunst« sammelte, eine Übersicht seiner vielfältigen und reichen Erfahrungen mit Werken der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei. Ihm geht es nicht darum, theoretische Kenntnisse und Erkenntnisse in systematischer Akribie und wissenschaftlicher Folgerichtigkeit zu vermitteln und auszubreiten, sondern um eine persönliche Aussage seiner Erfahrungen, die von tiefer Liebe und Ehrfurcht zur Kunst und den Künstlern getragen werden. Diese persönliche Aussage schenkt dem Buch seine Liebenswürdigkeit und fesselnde Diktion. Gewiß belehrt es auch, aber das geschieht eigentlich so nebenher.

Glück will zum rechten Kunstverständnis und rechten Kunstgenuß führen, und da ist es bemerkenswert, daß er als Kunsthistoriker die Intuition für unerläßlich hält, um zur Kennerschaft zu gelangen, ja, sie noch vor alle Postulate, die an einen Kenner und Liebhaber zu stellen sind, rangieren läßt. Ohne diese Intuition ist kein lebendiges, geistiges sowohl wie ästhetisches, Verhältnis zur Kunst möglich, sie läßt den Nachvollzug des Kunstwerkes im Beschauen Ereignis werden. Intuition bedarf aber auch der Laie, der mit großer Eindringlichkeit beschworen wird, doch nun nicht weiter das Was mit dem Wie zu verwechseln. »Der Genuß der Form sollte für ihn die Hauptsache sein, die Erklärung des Inhaltes erst hinterdrein folgen. Das ist der wahre Weg zum Kunstverständnis, in dem schließlich beides zusammen erfaßt werden muß, weil in einem großen Werk Form und Inhalt eine völlige Einheit bilden.«

Die weiteren Kapitel des Buches handeln vornehmlich von den Problemen, denen sich der Freund und Sammler alter Kunst gegenübersieht. Breiten Raum nehmen Ausführungen ein über das Wesen der Kopie, über das Verhältnis von Original und Kopie sowie das Anlegen von Sammlungen.

Ein besonderer Vorzug des Buches ist es, daß die in den Gesprächen behandelten Bilder in ganzseitigen Kunstdrucktafeln beigegeben sind und eine Bestätigung der Darlegungen ermöglichen.

Glück ist ein hervorragender Kenner der alten Malerei, die Kunstgeschichte verdankt ihm einige Neufindungen und einige allgemein anerkannte Zuschreibungen. Er ist aber auch ein Kunstliebhaber und Kunstkenner, dem die Kunst des aperspektivischen Zeitalters, um eine Formulierung von Jean Gebser anzuwenden, in ihrer Neuartigkeit nie so eindringlich werden wird, daß er im Zeitalter der Vierdimensionalität seinen »Weg zur Kunst« weitergehen wird, obwohl er ein guter Weg ist. Erwin Sylvanus

Vermächtnis der antiken Kunst. Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg. Herausgegeben von R. Herbig.
F. K. Kerle Verlag, Heidelberg 1950. 232 Seiten, 78 Abb.

Vorliegender Band erschien zum hundertjährigen Jubiläum der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg und vereint verschiedenste Vorträge aus dem weiten Gebiet der klassischen Archäologie.

Seite 11—70: R. Hampe, Die Homerische Welt im Lichte der neuen Ausgrabungen: Nestor.

Schon in der Antike wurden drei Orte in der Peloponnes als die Heimat des reisigen Nestor angesprochen. Während man bisher der Dörpfeldschen Ansetzung zu folgen geneigt war, brachten gemeinsame Ausgrabungen der Amerikaner und Griechen auf einem Hügel an der Bucht von Navarino umfangreiche Reste einer mykenischen Palastanlage zutage, die durch ihre Größe und die zutagegetretenen Funde — u. a. eine große Registratur beschriebener Tontäfelchen — diesem Pylos eine überragende Bedeutung beilegten. Nachdem das dritte Pylos nördlich von Olympia schon früh aus der Diskussion ausgeschieden war, glaubt H. nun das Messenische Pylos als die Heimat des Homerischen Nestor ansprechen zu können.

Seite 73—99: Ernst Langlotz, Phidias.

Der zweite Beitrag ist einem sehr zentralen Thema der Archäologie gewidmet, das in den Nachkriegsjahren eine außerordentliche Belebung erfahren hat: Phidias. In einem kurzen Überblick wird der persönliche Schaffensanteil des Phidias am Parthenon näher umrissen.

Seite 103—116: Hermine Speier, Fragment eines Pferdekopfes aus dem Westgiebel des Parthenon (ein Fund aus den Magazinen des Vatikanischen Museums in Rom).

H. Speier macht das Oberteil eines Pferdekopfes bekannt, das nach seiner Plastizität und seinen deutlichen Verwitterungsspuren richtig als der Rest des bis dahin noch fehlenden Pferdekopfes vom Viergespann der Athena aus dem Westgiebel des Parthenon angesprochen wird.

Seite 119—140: Ludwig Curtius, Zur Aldobrandinischen Hochzeit.

Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit war schon wiederholt Gegenstand gelehrter Deutungen. L. Curtius steuert nun eine neue, durch Vergleiche gefestigte, Erklärung bei, die den bisher nur allgemein erfaßten Bildinhalt näher und präziser zu deuten vermag. C. spricht den mit Efeu und Blumen bekränzten Jüngling richtig als jugendlichen Dionysos an und die dargestellte Szene nicht mehr als irgendeine Hochzeit, sondern als die kultliche des Archon Basileus in der Rolle des Dionysos mit seiner Gattin, der Basilinna, die jedes Frühjahr an den Anthesterien in Athen gefeiert wurde.

Seite 143—167: Bernhard Schweitzer, Die europäische Bedeutung der römischen Kunst.

In den letzten Jahrzehnten hat die klassische Archäologie immer mehr die eigenständige Leistung, die römischer Kunst innewohnt, erkannt und somit dem Phänomen der römischen Kunst als einer besonderen Kulturepoche gerecht werden können. Wie nun römische Kunst griechische Kunstwelt und Formensprache in sich aufnahm und umprägte, wie sie neue Kunstzweige und -gattungen herausbildete, und damit Vorformen und Vorbilder für das Abendland schuf, davon handelt dieser Aufsatz in einer klugen und durchgeistigten Betrachtungsweise.

Seite 171—195: Karl Schefold, Der Sinn römischer Wandmalerei.

In diesem Aufsatz ist es Anliegen des Verfassers, den für uns moderne Menschen so dunklen Sinn- und Bedeutungsgehalt römischer Wandbilder zu erfassen. So wird gezeigt, wie eng oftmals Malerei und zeitgenössische Dichtung (vor allem Horaz) Hand in Hand gehen. So wird römische Lebens- und Weltauffassung deutlich gemacht, die mythologische Überlieferung der Griechen für die Weihe des eigenen Lebens dienstbar zu machen sucht. Während man noch am Ende des 19. Jahrhunderts in den römischen Fresken in erster Linie einen ornamentalen Zweck erkennen wollte, ist hier ein neuer Weg für ihr Verständnis eingeschlagen worden, der jetzt schon die ersten Ergebnisse zeigt und sich sicher als sehr zukunftsträchtig erweisen wird.

Seite 199—218: Hermine Speier, Die neuen Ausgrabungen unter der Peterskirche in Rom.

Bei Arbeiten in den Grotten von St. Peter stieß man auf ein ausgedehntes unterirdisches System von antiken Gräbern. Den genauen Beobachtungen der Ausgräber ist es zu verdanken, daß die verschiedensten Bestattungsformen und Grabbelegungen in der Nekropole unterschieden werden können, die einhellig die allmähliche Umwandlung einer ursprünglich heidnischen in eine christliche Grabesstätte zeigen.

Seite 221—232: Arnold v. Salis, Vermächtnis der antiken Kunst.

Dieser Aufsatz behandelt ein besonderes Spezifikum des Vermächtnisses antiker Kunst, das in bestimmten Epochen abendländischer Kunst formbestimmend auf die Konzeption eines Kunstwerkes gewirkt hat. An Werken von Thorvaldsen und Canova zeigt Vf. deren tiefe Wahlverwandtschaft in Thema und Form mit antiken Werken, ohne daß etwa eine direkte Bezugnahme im gebenden und nehmenden Wechselverhältnis von Vorbild und Abbild vorhanden sein konnte, da die antiken Stücke erst lange Jahre nach der Fertigstellung der modernen gefunden wurden.

Alle Beiträge ordnen sich dem Gesamtrahmen gleichgewichtig unter und tragen dazu bei, daß hier ein Gedächtnisband entstand, der mehr ist als ein Erinnerungsbuch.

Felix Eckstein

Oskar Kokoschkas »Orbis pictus«. (Achtzehn mehrfarbige Wiedergaben seiner wesentlichsten Gemälde, eingeführt von Hans Maria Wingler in zwei Mappen. Verlag Galerie Welz, Salzburg.)

Gerade im rechten Augenblick vor einem dem österreichischen Maler *Oskar Kokoschka* im Auslande verliehenen Preis — dem Lichtwarkpreis der Stadt Hamburg, erschien im Verlag der Galerie Welz unter dem Sammeltitel *»Orbis pictus«* nach des Philosophen und Pädagogen *Jan Anton Comenius* vor genau vierhundert Jahren verfaßten »Orbis sensualium pictus« benannt in zwei Mappen zu je neun farbigen Tafeln eine Chronik seines malerischen Schaffens zwischen 1909 und 1950, die unbeabsichtigt zugleich zur Chronik einer Weltwende wurde.

Bei Oskar Kokoschka, einst dem »Bauernschreck« der konservativen österreichischen Kunstgeneration vor dem Ersten Weltkrieg läßt sich heute aus den achtzehn zweckmäßig gewählten Gemälden — im Gegensatz zu dem eklektisch um sich schlagenden Picasso — ein deutlich verfolgbarer Werdegang feststellen. Zwei in Österreich tätig gewesene Meister kommen dabei als Paten seiner Kunst in Betracht, der unselige von seinem Zeitgenossen Makart überschattete *Anton Romako* und der mit Österreich amalgamierte Süddeutsche *Maulpertsch*, dessen Kuppelfresko in der Wiener Piaristenkirche zu den Hauptwerken des europäischen Barock einschließlich Tiepolo gezählt werden muß und auf Kokoschkas allegorische Kompositionen bis zu seinen neuesten Londoner Wandbildern im Palais Seilern in London anregend wirkte.

Nicht umsonst entlehnte Kokoschka für die zwei Mappen der Galerie Welz den Titel von dem Philanthropen und Friedensapostel Comenius. Er selbst hat auch ein Credo abgelegt »gegen den drohenden Gestaltzerfall des Abendlandes« in einer Widmung an Wolfgang Gurlitt, dem es gelang, während des deutschen Gestaltzerfalles unter Hitler einen größeren Teil der Graphik Kokoschkas zu retten; ihm bekennt er:

»Wer wünschte nicht gleich mir sehnlichst, daß Europa aus sich selber die Hinsicht zum gestaltenden Prinzip finden möge nach einer Umbruchszeit, in welcher die Gesellschaft sich dem Prinzip der Fatalität verschrieben hatte und Weltgeschehen und Zeitdenken ewig als vom starren Automatismus ausgelöst angesehen waren, das eine bloße Oberflächenwelt reflektiert, wie es vom menschlichen Tun losgelöst gedacht wird.

Dem Mythos des Hasses stellt aber die Kunst den Mythos der Liebe gegenüber. Immer wird zwar die Notwendigkeit bestehen, Götter als Ewige zu denken, obwohl sie vergehen mit ihrer Zeit wie die tausendjährigen Reiche der Schwärmer. Doch nur die Liebe allein vermag es, die starren Züge der Maske der Ewigkeit mit der neu aus der Empfindung geschöpften Vermenschlichung zu beleben . . .«

Durch diese Zeilen schlägt nicht allein das Herz des Künstlers, auch das geistige Gerüst schimmert aus ihnen, auf

dem Oskar Kokoschka arbeitet. Nach kurzen äußerlichen Einflüssen des zeichnerischen Stiles der Wiener Werkstätten, die seine »Träumende Knaben« zum Ärgernis der »Wiener Kunstschau« von 1908 machten, nach der im Jahre vorher durch *Adolf Loos* bewirkten Aufführung zweier hart umstrittener Bühnenwerke, die man »expressionistisch« hätte benennen müssen, wäre damals diese Bezeichnung schon erdacht gewesen, fand er bald zu einem realistischen Humanismus, der sich erst in einer neuen psychologischen Durchleuchtung des Porträts kundtut, die vor der groben äußerlichen Ähnlichkeit steht. In Landschaft- und Städtebildern überwindet er rasch Eindrücke van Goghs, dann werden auch sie zu Porträts, Porträts eines Kollektives, und das von einer Vollendung, wie sie in der Geschichte der Malerei seit Brueghel unerhört bliebt: Es sind Essenzen des Dargestellten, wie etwa das Venedigbild mit dem beherrschenden Vordergrund der Lagune unter einem Turnerschen Himmel, das um die Gracht in die Tiefe hineingesammelte Amsterdam, das vergletscherte Chamonix, das emporgezogene Wien hinter den spielenden Kindern des Gemeindeerziehungsheimes auf dem Wilhelminenberg und das zwischen zwei in das Bildinnere stoßenden tektonischen Elementen einer Festungsmauer und einer Brücke gefaßte und von der Salzach gesäumte Salzburg von 1950, das die Münchener Staatsgalerie erwarb.

Überall spürt man bei Oskar Kokoschka die gute internationale Mischung, das »blend« der vielen Blute des Österreichers, vor allem die slavische Heimat des Vaters: Der Mensch und der Raum, darin er lebt, scheint dem Künstler der Ausdruck eines höheren Inhaltes, als jenes seines bloßen physischen Daseins. Gespräche mit T. G. Masaryk, dessen Porträt eine der innigsten und magischesten Schöpfungen des Malers wurde (der Kopf des Comenius scheint darin hinter dem Präsidenten auf), haben ihm diesen Glauben bestätigt, der dann in seinen allegorischen Kompositionen an Stelle der theologischen Thesen, wie sie noch das Barock benutzte, getreten ist. Die Problematik des Eros und die Erkenntnis von der nur noch stärkeren Einsamkeit, die er aus den Herzen keltert, wird in der großartigen »Windsbraut« Gestalt (heute in Basel), wo die Liebenden sozusagen in den Archetypen ihrer inneren Haltung gezeigt sind, der Mann wach und wachend auf dem Rücken, die Frau sich ihm zugekehrt anschmiegend, lebend von seinem Licht, wie in beider Symbole der Mond und die Sonne. Das geheimnisvolle Reich der Gaea, der Erdgöttin, fühlt man hier und darüber hinaus die Beziehung zwischen Stoff und Geist als Parallele im Bereiche der Malerei zu den Mysterien der modernen Physik.

Was nun die Entwicklungsphasen in den zwei vorliegenden Mappen anbelangt, so wurden sie durch eine geschickte Auswahl trefflich belegt und mit einsichtigen Kommentaren Hans Maria Winglers beleuchtet. Und dadurch vermitteln die beiden technisch einwandfrei gelungenen und obendrein wohlfeilen Mappen einen Begriff von der einmaligen Größe eines Malers, der zugleich Philosoph, Dichter und Magier ist und nun solche vielfältige Begnadung auf seinem Hauptgebiet verwertet. Über das österreichische Barock seiner Herkunft langt er damit manchmal noch weiter zurück, zu den alten Donaumeistern des sechzehnten Jahrhunderts.

Leider selbstverständlich bleibt bei ihm, daß ihm wie jetzt auch dem Wiener Bildhauer *Fritz Wotruba* die Anerkennung der großen Welt eher zuteil wurde als die seiner engeren Heimat. Um so verdienstlicher wirkt das Wagnis der Welzschen Publikation, die damit etwas auf sich nahm und erfüllte, was die Pflicht eines Staatsverlages gewesen wäre. Gleichzeitig erschien im Verlag Rascher, Zürich, eine Parallelausgabe dieser Mappen mit einer Einleitung von Paul Westheim.

Französische Impressionisten. Fünfzig Gemälde in Farben. Mit einer (deutschsprachigen) Einführung von Leopold Zahn. Phaidon-Verlag, London, 1952. Leinen, Format 30 x 23 cm.

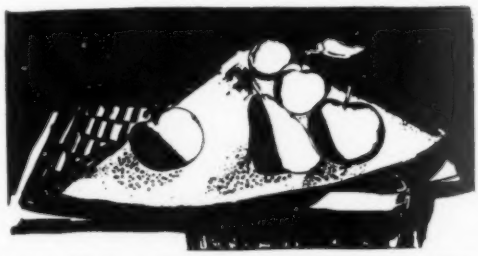
Den französischen Impressionisten hat Phaidon schon früher einmal einen stattlichen Band gewidmet. Oft und gern hat man in dem schönen Tafelwerk geblättert, das freilich mit seinem Format Kummer bereitete, weil es in kein Bücherfach so recht passen wollte, dessen Abbildungen mit ihren differenzierten Schwarz-Grau-Weiß-Werten aber unvergeßlich geblieben sind: Sogar fast zu einprägsam sind sie gewesen, denn man mußte jedesmal umlernen, von Mal zu Mal neu lernen Farbe zu sehen, wenn man vor die Originale trat. Und wie wichtig ist der Wesensbestandteil Farbe bei den impressionistischen Gemälden! Mit dem jetzt erschienenen — auf das in jeder Hinsicht günstige Standardformat von 30 x 23 cm reduzierten — Bande kommt Phaidon dem allgemach sich meldenden Verlangen nach der farbigen Reproduktion dankenswerterweise entgegen. Phaidon gibt die volle bunte Skala, gibt sie, und das bei einem wahrhaft volkstümlichen Preise, mit der erstaunlichsten technischen Vollendung, so daß es nun möglich geworden ist, noch die »aufgelöstesten« Monets wiederzugeben, von denen keine Schwarz-Weiß-Reproduktion eine Vorstellung vermitteln konnte. Von wenigen Hauptwerken abgesehen, die nicht fehlen durften, ist von den im alten Impressionisten-Buch enthaltenen Gemälden kaum eines wiederholt. Um die Farbintensität nicht zu beeinträchtigen, sind kleinere Bilder bevorzugt worden; die überwiegende Zahl der Tafeln kommt Faksimile-Wiedergaben nahe. So ist die jüngere Publikation kein Ersatz für die ältere, sondern eine Ergänzung von durchaus selbständigen, ja bedeutenderen Qualitäten.

Leopold Zahn gibt auf zwölf Seiten eine subtile, von fundamentaler Kenntnis leuchtende und von Lebendigkeit sprühende Einführung. Was wollten diese Licht- und Luftmaler, um welchen substantiellen Gewinn bereicherten sie die abendländische Malerei, wo waren ihnen Grenzen gezogen? In nüchtern-schönen, die modische Arabeske meidenden Sätzen skizziert Zahn die Vorstufen ihrer Kunst, dann, was besonders wichtig ist, die Entwicklung ihres

bildnerischen Denkens in den entscheidenden siebziger Jahren, die sich — ungeachtet der Niveau-Unterschiede der Begabungen — in stetem Austausch vollzog. Den breitesten Teil nimmt hier die Abhandlung über Manet ein, den schon frühzeitig von einem wahren Nimbus umklärten Künstler mit der stärksten malerischen, wohl auch didaktischen Kraft. In Konturen und mit genau ausgewogenen Akzenten werden die Biographien der Mitstreiter nachgezeichnet. Gespräche und Anekdoten werden als legitime Darstellungsmittel eingeführt, ein Kunstgriff, der sogleich unverwechselbares Pariser Fluidum hervorzaubert und die vielfältigen Beziehungen im Menschlichen wie im Bildnerischen vergegenwärtigt — so daß nun das historische Geschehen, in jeder Zeile spannend zu lesen und zudem außerordentlich instruktiv, vor unseren Augen gleichsam prozessual nochmals abrollt. Man weiß sich nach dieser Lektüre den Impressionisten um vieles näher als zuvor.

Hans Maria Wingler

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION



KARL RÖDEL, AUS DER AUSSTELLUNG MALEREI-LITHOGRAPHIE, MANNHEIMER KUNSTVEREIN

Ostdeutsche Künstler werden gesucht! Der Künstlersuchdienst der Künstlergilde e. V. für das Gebiet der Westdeutschen Bundesrepublik sucht nachstehend aufgeführte Künstler: Maler Wilhelm Neufeld, Berlin, Maler Prof. Fritz Burmann, Königsberg, Graphiker Georg Haferland, Liegnitz, Schriftsteller Otto Brinkmann, Bielitz, Schriftsteller Rudolf Fitzek, Oppeln, Graphiker Wilhelm Rall, Breslau, Maler und Graphiker Kalina, Breslau, Bildhauer Robert Bednorz, Breslau, Bildhauer W. Wadephul, Mühlenbeck/Stettin, Graphiker E. A. Richter, Stettin, Chorsänger Hermann Cichos, Breslau, Jagdmaler Schavanka, Käsmark, Musiker Josef Klossek, Kattowitz, Zeichenlehrer Boehnisch, Beuthen, Maler Johann Grutzka, Klausberg, Maler Walter Gebauer, Nickelsdorf, Bildhauer Johann Seretta, Pawlowitz. — Wer etwas Zweckdienliches über den Verbleib dieser Künstler angeben kann, wolle dies bitte dem *Künstlersuchdienst* in Goslar, Bismarckstraße 2, mitteilen.

Kunstpreise: Der Kulturpreis der Stadt München wurde verliehen an: H. Troendle (Malerei) und Richard Riemerschmid (Architektur). — Den Berliner Kunstpreis 1952 erhielten: K. Schmidt-Rottluff, Woty Werner, Richard Scheibe, Gerhard Schreiter, Lily von Lüttwitz, Eva Schwimmer, Gerda Rotermund, Georg Gresko. — Den Preis der Stadt Wien 1952 erhielten: Josef Humblick (Bildhauerei) und L. H. Jungnickel (Malerei und Graphik). — Den Kunstpreis der Stadt Zürich 1952 (5000 Franken) erhielt der Maler E. Morgenthaler. — Auf der diesjährigen Biennale Venedig erhielten Preise: Emil Nolde (Graphik), Alfred Kubin, Raoul Dufy, Alex. Calder, Marino Marini, Bruno Casinari, Bruno Saetti, Toni Zancanro. — Anläßlich der 4. Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes verlieh die Stadt Hagen den Karl-Ernst-Osthaus-Preis in Höhe von DM 3000,— an die Malerin Irmgart Wessel-Zumloh, Iserlohn, und den Maler Carl Barth, Haan, je zur Hälfte. Die Preisverleihung erfolgte auf Grund des Gesamtwerkes der Künstler. — Zur gleichen Gelegenheit verlieh der Westdeutsche Künstlerbund einen von der Industrie gestifteten Nachwuchs-Preis an zwei Studierende der Düsseldorfer Akademie, Hannelore Kühler und Holger Runge in Höhe von je DM 500,—.

Die Zeitschrift »Westfalen«, die im Verlag Aschendorff (Münster) erscheint, widmet ein schönes und vorzüglich ausgestattetes Heft den Malern Rohlfs, Macke und Morgner. Gertrud Bender schreibt über Rohlfs, den Mittler zwischen zwei Jahrhunderten, und deutet seine impressionistischen Bilder als besondere Leistung des deutschen Impressionismus; Georg Vriesen würdigt das Werk des früh vollendeten Malers August Macke und grenzt es scharf gegen die Malerei seiner Freunde aus der Gruppe des »Blauen Reiters« ab; Hans Lühdorf und Harald Seiler stellen das Werk des jung im Ersten Weltkrieg gefallenen, verhältnismäßig noch wenig bekannten Wilhelm Morgner vor. Eine Farbtafel und 59 großformatige Abbildungen im Text ergänzen die Aufsätze.

Anton Henze

Prof. Ludwig Gies, ein geborener Münchener, feierte am 3. September ds. Js. seinen 65. Geburtstag. Er leitet eine Klasse für Bildhauerei und die Fachklasse für Keramik an den Kölner Werkschulen.

Prof. Dr. August Hoff, seit 1945 Direktor der Kölner Werkschulen, feierte am 16. September ds. Js. seinen 60. Geburtstag. Als Vortragender, Schriftsteller, Museumsleiter und Lehrer hat er sich große Verdienste um die moderne Kunst, vor allem christlicher Prägung, erworben. Unter seiner Leitung wurden die Kölner Werkschulen zu einer der führenden Lehranstalten für angewandte Kunst. 1952 fand im Städtischen Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, eine vielbeachtete Ausstellung von Lehrer- und Schülerarbeiten statt, von denen wir Beispiele auf der nächsten Seite abbilden.

KLASSE FÜR MONUMENTALMALEREI UND FIGÜRLICHE KOMPOSITION, Leitung O. H. Gerster (Sgraffito)

KLASSE FÜR MODELLBILDHAUEREI
Leitung J. Jaeckel, Pomone (Messing)

VORSCHULE, ZEICHNEN UND KOMPOSITORISCHE ÜBUNG, Leitung A. Wolff

LOUIS ROBERT LIPPL (Silber-vergoldet, Sockel - Nephrit)
Preis der Bundesregierung für den besten avangardistischen Film

Filmpreise: In voller Erkenntnis des kläglichen Niveaus der Preisgegenstände aller Art, das sich nicht über das der Geschenkartikel- und Reiseandenkenindustrie erhebt, hat das Bundesministerium des Innern, um zu würdigen Preisen für Filmschaffende zu gelangen, 3 Künstler zur Anfertigung von Entwürfen aufgefordert: Elisabeth Treskow, Köln, Louis Robert Lippl, München, Wolfgang Tümpel, Hamburg. Ein Beurteilungsausschuß, bestehend aus den Herren: Staatssekretär Wende, Bundesministerium des Innern, Professor Ludwig Gies, Köln, und Oberbaudirektor Karl Badberger, bestimmte die Entwürfe für die Ausführung, die in edlem Material durch die genannten Künstler selbst erfolgt.

NEUER KUNSTKATALOG:
MODERNE GRAPHIK / KUNSTBÜCHER
Neues Verzeichnis 32 mit 205 Nummern
unberechnet durch
KUNSTHANDLUNG GAUSS
MÜNCHEN 22 · WIDENMAYERSTR. 46

GUT

und preiswürdig in

Buch- und Offsetdruck

durch geschultes

Personal und modernste

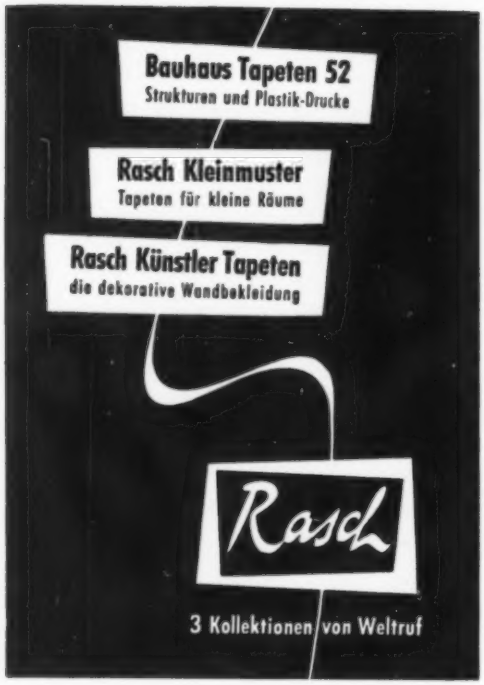
technische Mittel

J. FINK

Graphischer Betrieb

Stuttgart N Seestraße 3

Telefon 95953



Der Bildhauer Herbert Mhe starb in der Nacht zum 1. August in Hamburg an den Folgen eines Verkehrsunfalls. Das Kunstwerk hat in Heft 5 des ersten Jahrgangs auf sein Schaffen hingewiesen.

EDGAR EHSES
aus der Ausstellung bei Heller, München

Das Kunstgutlager im Schloß Celle zeigt von August bis Ende Oktober eine Ausstellung unter dem Titel: »Indonesien. Kunst und Handwerk«. Die südostasiatische Inselwelt ist ein Gebiet, in dem Menschen verschiedenster Kulturstufen heimisch sind. In der angekündigten Ausstellung wird das Kunstschaffen der vorwiegend indisch beeinflußten Bewohner Javas und Balis den künstlerischen Arbeiten der zur primitiven und mittleren Kulturschicht rechnenden Völkerschaften des Malaiischen Archipels gegenübergestellt. Darin dürfte der besondere Reiz dieser Schau liegen. Der Besucher erhält einen guten Überblick über alle Zweige des indonesischen Kunsthandwerks. Sein Interesse werden vor allem die kostbaren Waffen und die prunkvollen Batikstoffe aus Java sowie die leuchtenden Plastiken der Insel Bali erregen. Daneben hat er Gelegenheit, eine hervorragende Sammlung von javanischen Marionetten und Schatten-Spielfiguren zu betrachten. Aus dem naturvölkischen Bereich Indonesiens zeigt die Ausstellung eine Fülle von Ahnen- und Zauberfiguren, Flechtwerken, Rindenstoffen und Schmucksachen, um nur einige Gruppen herauszugreifen. Die nahezu 600 ausgestellten Gegenstände gehören zu den nach Celle verlagerten Beständen des Berliner Museums für Völkerkunde. Die Ausstellung ist täglich von 9–17 Uhr geöffnet. Ein bebilderter Katalog ist erschienen.

„Diesem Heft liegt ein Prospekt der Gothaer Lebensversicherung A. G. Göttingen bei.

PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

Unsere wichtigsten Erzeugnisse sind:

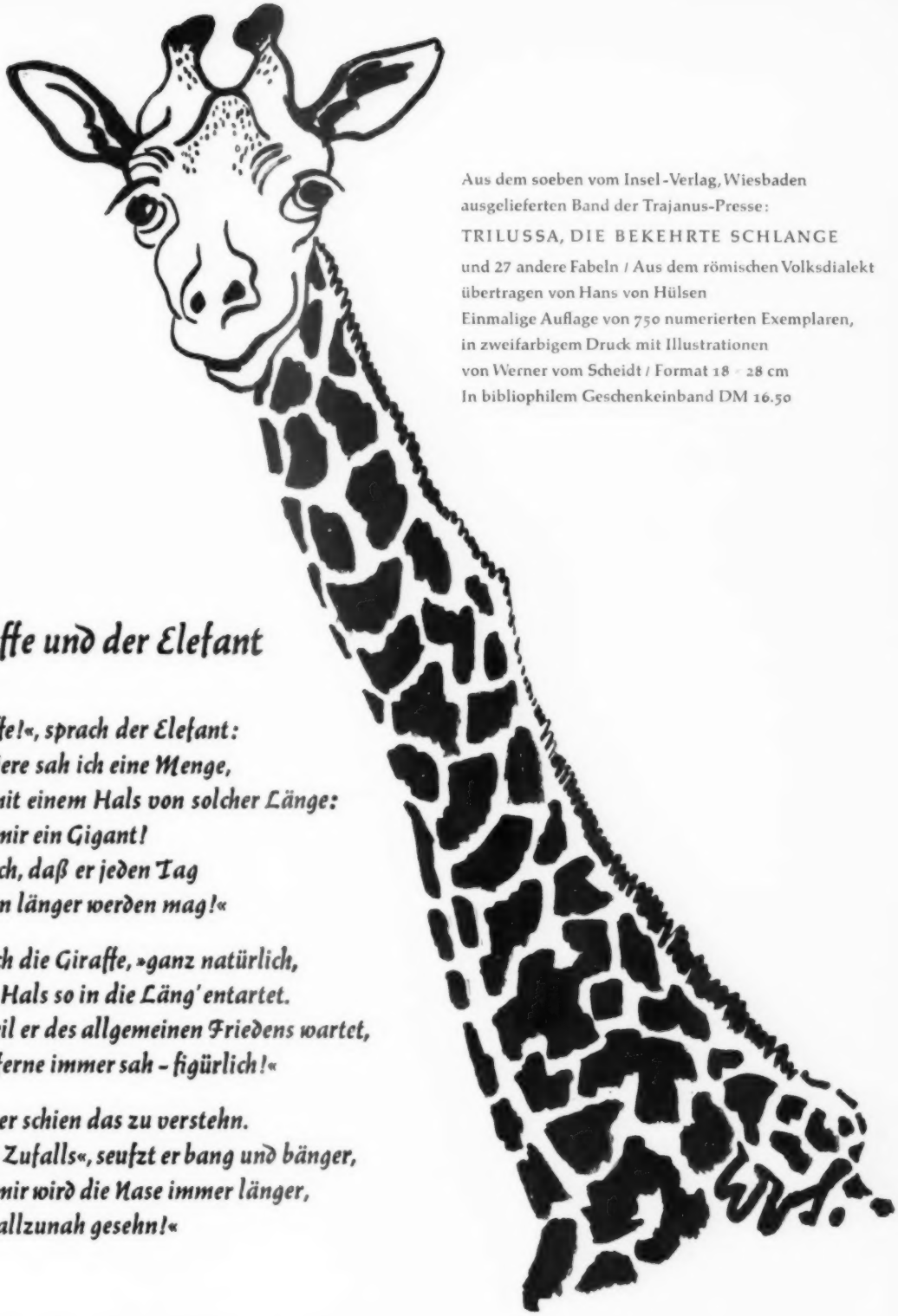
Holzfreie Dünndruckpapiere

Werkdruckpapiere

Offset- und Kupfertiefdruck-Papiere

und auch feine und feinste

hadernhaltige Erzeugnisse



Aus dem soeben vom Insel-Verlag, Wiesbaden ausgelieferten Band der Trajanus-Presse:

TRILUSSA, DIE BEKEHRTE SCHLANGE

und 27 andere Fabeln / Aus dem römischen Volksdialekt übertragen von Hans von Hülsen
Einmalige Auflage von 750 numerierten Exemplaren, in zweifarbigem Druck mit Illustrationen von Werner vom Scheidt / Format 18 × 28 cm
In bibliophilem Geschenkeinband DM 16.50

Die Giraffe und der Elefant

Teure Giraffe!«, sprach der Elefant:
»Komische Tiere sah ich eine Menge,
Doch keins mit einem Hals von solcher Länge:
Du scheinst mir ein Gigant!
Fast glaub' ich, daß er jeden Tag
Ein Stückchen länger werden mag!«

»Es ist«, sprach die Giraffe, »ganz natürlich,
Daß mir der Hals so in die Läng' entartet.
Warum? Weil er des allgemeinen Friedens wartet,
Den ich von ferne immer sah – figürlich!«

Der Elefant, er schien das zu verstehn.
»O Ironie des Zufalls«, seufzt er bang und bänger,
»Und mir . . . mir wird die Nase immer länger,
Weil ich ihn allzunah gesehn!«